LA
S. CASA DI LORETO

SECONDO

UN AFFRESCO DI GUBBIO

ILLUSTRATO E COMMENTATO

DA

MONS. M. FALOCI PULIGNANI

VICARIO GENERALE
DELL'ARCHIDIOCESI DI SPOLETO

ROMA

DESCLÉE, LEFEBVRE E C., EDITORI

Piazza Grazioli, Palazzo Doria

—

1907

) DI GUBBIO, NELLO STATO ATTUALE

DETTAGLIO DELL'AFFRESC

LA
S. CASA DI LORETO

SECONDO

UN AFFRESCO DI GUBBIO

ILLUSTRATO E COMMENTATO

DA

MONS. M. FALOCI PULIGNANI

VICARIO GENERALE
DELL'ARCHIDIOCESI DI SPOLETO

ROMA

DESCLÉE, LEFEBVRE E C., EDITORI

Piazza Grazioli, Palazzo Doria

—

1907

A

LODOVICO PASTOR

STORIOGRAFO DEI PAPI

AL LETTORE

Questo studio non dovea pubblicarsi oggi, ma dovea far parte di un lavoro più ampio, diretto a dimostrar vero il racconto tradizionale della traslazione della Santa Casa di Loreto. Dirò subito perchè si pubblichi separatamente.

Quando si conobbe lo scritto del P. De-Feis, contrario alla verità di questo racconto, vi furono taluni che lo trovarono eccellente, onde si affrettarono a dichiarare che quella tradizione era una favola, e non se ne dovea parlar più. Non fu di questo parere il Canonico Chevalier, il quale, ritenendo non dimostrata abbastanza la favola, alle ragioni del primo aggiunge il corredo di una ricchissima erudizione bibliografica, nel quale campo non è chi lo superi. Anche qui si ripetettero i giudizi di prima, sicchè, malgrado le voci discordanti di parecchi e spesso assai valenti censori, si proclamò che la leggenda loretana era stata demolita per sempre. Malgrado tutto questo, il defunto Dottor Lapponi, che stava molto addentro in tali discussioni, non credette completamente liquidata la cosa, e però, preannunciando la comparsa di un terzo libro, contrario anch'esso al racconto tradizionale, affermò che questo avrebbe dato definitivamente il colpo

di grazia alla leggenda, assicurando che esso sarà: « ben più profondo di quello del Chevalier ed esauriente ».

Dunque oggi le cose stanno a questo punto, che, per confessione stessa degli avversari, manca tuttora un libro che abbia demolita la tradizione in modo profondo ed esauriente.

Poichè dunque la discussione non è terminata, e vi è chi prepara nuove armi, è opportuno di aspettare il futuro assalto, prima di pubblicare una nuova difesa. Ma dal momento che si è tanto parlato, e in varii sensi, del valore del dipinto lauretano che si trova a Gubbio, non mi è parso inutile anticipare l'illustrazione di questo monumento, che reca tanta luce in difesa della tradizione, e che è bene sia conosciuto dai fautori e dai contradittori di essa.

Foligno, 25 Dicembre 1906.

CAPO I.

Storia del dipinto.

Il convento dei Francescani, nell' interno della città di Gubbio, è forse uno dei più antichi dell' Umbria, ed ha una storia interessantissima, perchè ad essa si uniscono molti ricordi personali del grande Poverello di Assisi (1). Secondo la tradizione locale esso sarebbe stato fondato in seguito del dono di una casa fatto ai Minori da quel Federico Spada, che fu amico di San Francesco, e che ricoprì di nuove vesti il Santo, dopochè dinanzi al vescovo di Assisi aveva rinunciata al padre tutta l' eredità (2). Comunque, nel 1256 a Gubbio già esisteva una comunità di Francescani, con una chiesa, alla quale Alessandro IV concedeva delle indulgenze (3), chiesa che allora non era ancora condotta a termine, poichè nel 1291 Nicolò IV permetteva ai frati che per un quinquennio potessero raccogliere elemosine nelle

(1) La storia di questo convento fu scritta nel 1810 dal P. Bonaventura Bartolomasi da Modena M. C. e si conserva inedita presso i religiosi di quel convento. Per altre notizie, oltre gli storici generali dell'Ordine, vedi le opere del P. Diego Dalle Grotte M. R., *Meraviglie di San Francesco in Gubbio,* Gubbio, 1886; Mazzatinti Giuseppe, *San Francesco d'Assisi e Federico Spadalunga da Gubbio* (nella mia *Miscellanea Francescana,* vol. V. pag. 76-78); P. Fratini Giuseppe, M. C., *Il Santo Poverello di Assisi e la città di Gubbio,* Foligno, 1893. Vedi pure il mio studio sopra *San Francesco e il monastero di San Verecondo presso Gubbio* (nella *Miscellanea* suddetta, vol. X, pag. 3-8), e sul *Lupo di Gubbio* cfr. *Miscellanea,* vol. X, pag. 33-56.

(2) Bartolomasi, op. cit., pag. 57, ecc.; *Miscellanea,* vol. V, pag. 76 e vol. X, pag. 7.

(3) Sbaraglia H., *Bullarium Franciscanum,* Romae, 1768, t. II, pag. 142.

diocesi di Gubbio, di Perugia e di Nocera, per ultimare con la chiesa anche il convento, eretto « *opere plurimum sumptuoso* » (1). La chiesa a tre navi, con disegno quasi identico a quello del Duomo di Perugia, e il convento capace di albergare cento frati (onde si disse il convento delle *cento celle*) giustificano come fossero esatte le parole del papa Nicolò IV, che chiamò quella fabbrica un' opera *molto sontuosa*. Oggi, dopo cinque secoli, le alte pareti di quel tempio e i grandi residui di quel chiostro lasciano immaginare quanto dovesse essere stato bello quell'edificio, allorchè si trovava integro nello stato primitivo.

Il chiostro, che per un lato è aderente alla chiesa, fu decorato di affreschi (fig. 1), rappresentanti la vita di San Francesco, sui quali il 28 marzo 1653 il notaio eugubino Anton Maria Valentini compilò il seguente rogito: « *Praesenti pubblico Instrumento cunctis ubique pateat evidenter, et sit notum, qualiter anno Domini millesimo sexcentesimo quinquagesimo tertio, Indictione 6, Pontificatus SS. D. Nostri Innocentii Divina Providentia Papae X, die vero 28 Martii. Ego Notarius infrascriptus accessi ad Conventum S. Francisci de Eugubio, et ad quamdam Porticum antiquam, et modo inhabitatam in eodem Conventu, ac in fine cuiusdam Viridarii existentem, in cuius quidem Porticus parietibus reperiuntur varia et plura gesta S. Francisci de Assisio, singula inter se divisa et depicta rudi et antiquo modo atque (ut vulgo dicitur) a chiaroscuro, et, inter alia, retrolineatae duae Historiae, in quarum prima a quodam homine traditur quaedam vestis Beato Francisco, et in altera B. Franciscus Lupam, quae civitatem Eugubii immane infestabat, ad domum cuiusdam hominis placatam et mansuefactam adducit, et huiusmodi historias, ut supra delineatas, ostendi Admodum RR. DD. Antonio Tomassono de Castro Costacciari habitatori Eugubii, et Hieronimo de Campionibus de Eugubio, ibidem praesentibus coram me Notario et Testibus infrascriptis, qui illis bene et oculate inspectis cum suis Originalibus in d. Porticus parietibus, ut supra depictis diligenter colla-*

(1) *Id.*, op. cit., t. IV, pag. 243.

Fig. 1 — Avanzi del Chiostro di San Francesco in Gubbio
Vedi pag. 8.

tionatis, medio eorum iuramento, tacto pectore, etc. affirmarunt supradictas retrolineatas copias cum dictis Originalibus concordare et in iisdem originalibus et unoquolibet eorum, videlicet, in parietibus Domus ante cuius portam extat pictus praefatus homo adesse tria stemmata, et in quolibet eorum uno ipsorum stemmatum ensem unum in medio duarum stellarum positam pro insignibus, nec non Iscriptionem iuxta pedes dicti hominis positam, in quarum prima leguntur caractheribus longobardis haec verba videlicet: Giacomellus Spade, et in altera haec verba videlicet: Giacomellus Spade longe. Super quibus, etc.

Actum in d. Conventu S. Francisci, sito in Civitate Eugubii, Quartiero S. Martini, iuxta ab uno Plateam vulgo dicta il Mercato, ab alio maenia Civitatis, et alia, etc. praesentibus ibidem Illmis Antonio de Tundis, et Sorbello de Sorbellis, de Eugubio Testibus.

Et quia ego Antonius Maria Valentinus Notarius pubblicus Eugubinus et Sub Archivista eiusdem Civitatis de praedictis omnibus rogatus, et per alium mihi fidum ex proprio originali copiare feci et cum eo inveni concordare, etc. Ideo in fidem hic me subscripsi, et solito meo signu quo utor signavi requisitus, etc. ».

Come è chiaro dal testo surriferito, il Notaio Valentini indicò nel suo atto molte cose. Cioè: 1° un portico molto antico e disabitato; 2° molte pitture a chiaroscuro eseguite *rudi et antiquo modo;* 3° queste pitture rappresentavano *varia et plura gesta S. Francisci*; 4° due di esse rappresentavano il Lupo di Gubbio, e la Vestizione di San Francesco fatta dal suo amico di Gubbio; 5° di queste due pitture egli vidimò un disegno fatto allora, dichiarandolo conforme all'originale.

Quel disegno (fig. 2), col rogito, passò poi in mano del signor Marino Marini di Gubbio, il quale lo donò al P. Bartolomasi, che lo inserì nel libro che scrisse sulla storia del convento di Gubbio. Oggi, libro, rogito e disegno stanno presso il P. M. Antonio Rughi M. C. rettore della chiesa di San Francesco di quella città, il quale ha gentilmente permesso, e gliene

Fig. 2 — Antico disegno di un affresco di Gubbio
Vedi pag. 10.

sono grato, di poter ritrarre in fotografia il disegno stesso, che è un ricordo prezioso di quell'opera di arte (1).

Nel giorno stesso 28 marzo 1653 il notaio suddetto fece in proposito di questo dipinto anche un secondo rogito, il quale sebbene dica le stesse cose, è bene di ripubblicare. « *Noi infrascritti facciamo piena, et indubitata fede com' è la verità, che nel Monastero de Padri minori Conventuali di S. Francesco della Città di Gubbio al fine del secondo Claustro luogo antico, et hoggi poco praticato, rappresentandosi molti, e diuersi fatti in ordine al medesimo Santo, dipinti distintamente l'uno dall'altro con roza, et antica maniera, e come vuolgarmente si dece a chiaroscuro, fra gli altri fatti, si vedono historiati i due seguenti, pur distinti tra loro, cioè nel primo si rappresenta in Gubbio S. Francesco nudo, et havendo in terra dietro a se alcuni stracci, riceue una ueste in atto di ricoprirsi da un huomo, il quale mostra d'essere giouanetto, alli cui piedi sono queste parole in caratteri longobardi* GIACOMELLUS SPADE, *et alla facciata della casa del medesimo huomo, auanti alla quale è historiato il sudetto fatto sono tre arme in una stessa maniera espresse, cioè rappresentanti ciascuna di esse una spada colla punta all' ingiù nel mezzo di due stelle in campo azurro. Il secondo fatto, etc. Questo secondo fatto non si scriue per essere sopra altra materia* ..... ».

Seguono all'atto i nomi di numerosi testimoni, e quello del suddetto notaio, che per noi interessano poco. Il Waddingo che, scrivendo la vita di San Francesco, ignorò il nome dello Spada (2), quando nel 1537 ebbe occasione di ricordare questa famiglia, fece memoria di tale dipinto (3), che poi l'Aroldo pub-

(1) In quel disegno, dopo il rogito suddetto, si legge: « *Queste due rappresentazioni figurate dei due fatti del P. San Francesco furono a me donate dal Sig. Marino Marini di Gubbio, che poi io stesso Fr. Bonaventura Bartolamasi, Guardiano del Convento di S. Francesco di Gubbio, incolai su di una carta, a motivo di essere tanto lacere che più non stavano unite, e vi ricopiai al di dietro la parte dello Strumento che vi sta sottoscritto alla carta incollata* ».

(2) Vedi, nel primo volume degli *Annales Minorum*, il suo *Apparatus*, § V, n. 11.

(3) Ad an, 1537, § XX, edizione di Roma, 1654, vol. VIII, pag. 622.

Noi infrascritti facciamo piena, et indubitata fede com' è la verità, che nel Monastero de PPri minori Conventuali di S. Franco della Città di Gubbio al fine del secondo Cla: ustro luogo antico, et hoggi poco praticato, rappresentandosi molti, e diversi fatti in ordine al med. Santo, dipinti distintamte l'uno dall altro con roza, et antica maniera. e come vuolgarmte si dice à chiaroscuro, frà gli altri fatti, si vedono historiati i dui seguti, pur distinti trà loro, cioè nel primo si rappresenta in Gubbio S. Franco nudo, et havendo in terra dietro se alcuni stracci, riceve una veste in atto di ricoprirsi da un huomo, il quale mostra d'essere giovanetto, alli cui piedi sono queste parole in caratteri longobardi Giacomellus spade, *et alla facciata della casa del medesimo huomo, avanti alla quale è historiato il sudetto fatto sono tre arme in una stessa maniera espresse, cioè rappresentanti ciascuna di esse una spada con la punta all'ingiù nel mezzo di due stelle in campo azurro. Il secondo fatto &c Qesto 2°. fatto non si sicrive per essere sopra altra materia. Jo Cesare Pamphilij affermo quanto di sopra. Jo fr' Arcangielo della Serra al pnte Guardiano nel Convto di S. Girolamo d'Gubbio confermo quanto di sopra. Jo Livio Con: ventini affermo qto à tergo si contiene mano ppa. Jo franco Beni affermo quanto à tergo si contiene mano ppa. Jo fr' franco Ma Rossi Priore de Servi di Gubbio confermo quanto à tergo si contiene mano propia. Jo Adriano falcucci confermo quanto di sopra. Jo Sebastiano Marioni affermo qto à tergo si contiene mano propia. Jo Alessandro Dicotti affermo qto nella retroscritta si contiene, et hò sottoscritto di mia propia mano. Jo Horatio Ondedei affermo ciò che à tergo di qusto foglio si contiene di propia mano. Jo fr' Aurelio Mancini Agostiniano Priore di S. Agostino di Gubbio affermo qto nella retroscritta si contiene di mano ppa. Jo Gentile Carbonana affermo qto à tergo si contiene di mano propia. Per gl'atti di Antonio maria Valentino publico Notaro Eugubino li 29 Marzo 1655*

Fig. 3 — Antica incisione di uno degli affreschi di Gubbio

Vedi pag. 12.

blicò in un bel fac-simile con il documento notarile inciso in rame (1), come si vede nella nostra riproduzione (fig. 3).

Contemporaneamente a questi documenti notarili, andava studiando le vecchie pitture di questo chiostro l'erudito eugubino Vincenzo Armanni, il quale però le trovava già così malandate, che mestamente scriveva essere « *cosa certissima che le due Istorie ivi periranno col tempo, come ne son perite molte altre, poichè il luogo è un'anticaglia non habitata, e le figure che son dipinte rozzamente alla maniera antica, come le parole che sono in caratteri longobardi, si vanno scolorendo* . . . » (2). Egli si occupò ad analizzare, col solo scopo araldico e genealogico, uno solo di quei dipinti, trascrivendone le iscrizioni già lacere, e facendo su di esse osservazioni assai acute: ma, come gli altri suoi coetanei, non si curò affatto di ricordare quali soggetti venissero raffigurati negli altri affreschi, il che sarebbe stato tanto utile per noi. Quel venerando chiostro soffrì assai danni nel 1752, quando il convento fu restaurato (3), e gli affreschi, che erano già deperiti nel 1653, venivano cadendo man mano, anzi, dopo quel tempo furono così mal ridotti, che fu creduto bene coprirli tutti col bianco di calce, provvedimento che a prima vista sembrerebbe irriverente per un monumento di arte e di storia così pregevole, ma che forse fu per noi del tutto provvidenziale, perchè devesi ad esso se qualche cosa potè sfuggire alla sorte sfortunata che toccò a tutte le altre pitture.

L'ultimo disastro si verificò dopo il 1860, quando, per le leggi di soppressione delle corporazioni religiose, si dovè dividere il convento, parte lasciandone al municipio, parte al rettore della chiesa. Si dovè allora aprire un finestrino sulla parete che conserva l'ultimo dipinto superstite, onde costruirvi un pozzo nero, e la parete stessa fu strappata da capo a fondo per detto uso, come si conosce tuttora, distruggendo vertical-

(1) *Epitome Ann. Min.*, t. I. Roma, 1662, col. 24-25.

(2) Documento riportato dal Bartolomasi, op. cit., pag. 82.

(3) Bartolomasi, op. cit., pag. 83.

Fig. 4 — L'affresco di Gubbio come era nel 1899
Vedi pag. 16.

mente quel dipinto per una zona di quasi mezzo metro di larghezza.

In questo periodo di tempo il convento e il chiostro di San Francesco servirono di caserma militare, e i nuovi inquilini accendevano dei grandi fuochi sotto quelle vecchie arcate, e si servivano delle pareti come punto di mira per tirare al bersaglio. Non si potea cospirare più crudelmente contro quell'opera d'arte!

Nel 1872 il chiostro fu visitato dal Guardabassi, il quale non trovò da segnalarvi che un affresco col Crocifisso e con Santi, opera del finire del XV secolo (1), unico affresco segnalato pure nel 1888 dall'avv. Lucarelli (2). Si vede che la pittura della quale ci occupiamo dovea essere tanto affumicata, tanto coperta di ragnatele e di polvere, che da essi non fu neppure veduta, forse perchè era in gran parte ancora coperta di calce. Fu nel 1889 che io, occupandomi di studi francescani, andai a ricercare in Gubbio quei vecchi dipinti (3), ma purtroppo il defunto prof. Mazzatinti che mi accompagnava, non potè segnalarne « che uno male andato, e vergognosamente non curato » (4).

Segnalato però colla stampa quel venerando residuo, esso cominciò a richiamare l'attenzione degl'intelligenti, sicchè nell'anno 1895 il dottor Lapponi, medico del S. P. Leone XIII, se ne procurò un disegno dal signor Conte Della Porta, che lo fece eseguire minutamente in lucido dal sig. Enrico Della Torre. Nel 1899 fu fatto fotografare dal R. Ufficio per la conservazione dei monumenti in Perugia (fig. 4), il cui attuale direttore, cav. ing. Dante Viviani, mi fece sapere che, mentre eseguiva quella fotografia, vi fu persona, che oggi non ricorda, la

(1) *Indice guida dei monumenti pagani e cristiani dell'Umbria*, Perugia, 1872, pag. 100.

(2) *Memoria e guida storica di Gubbio*, Città di Castello, 1888, pag. 568. Il dipinto esiste tuttora, ma è più recente, ed è alterato. Sotto si legge dipinto: *Opus Anni MDXXV. Rest. Anno MDCCLXXIII.*

(3) *Miscellanea Francescana*, vol. IV, pag. 32.

(4) *Miscellanea*, vol. V. pag. 77.
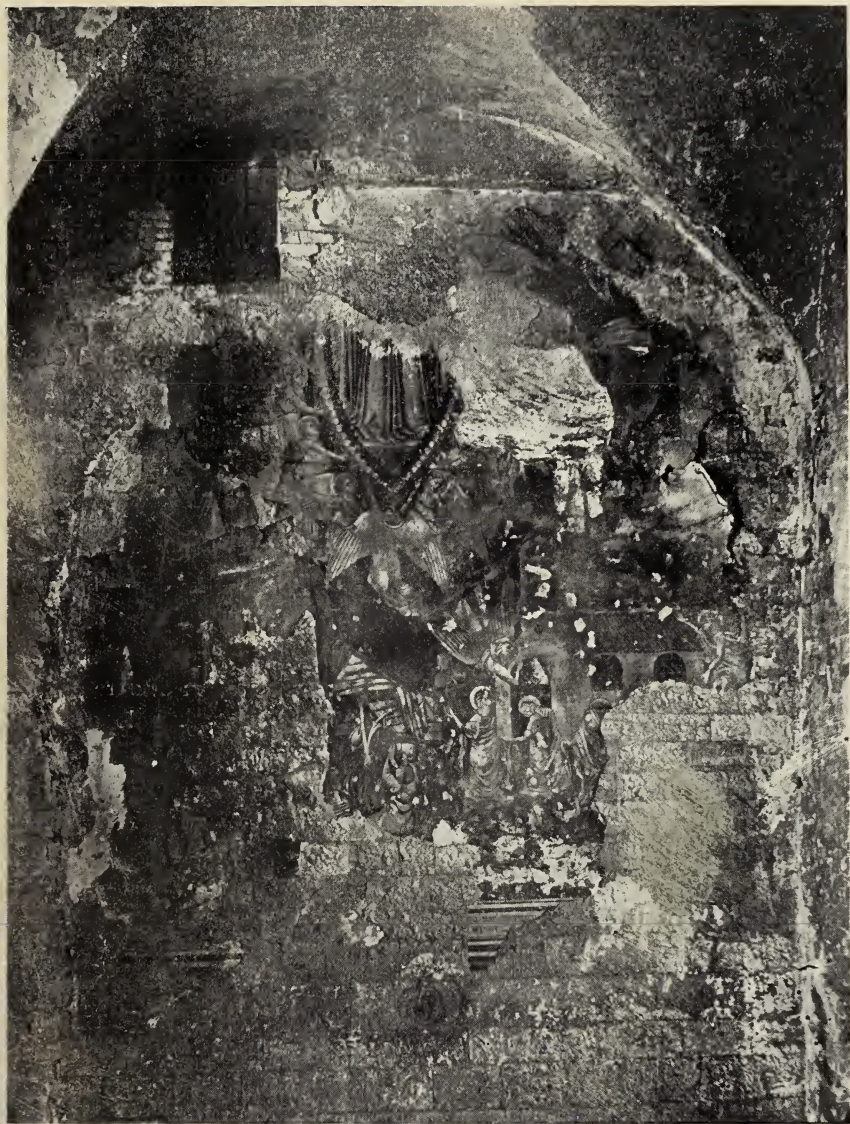
Fig. 5 - Affresco di Gubbio prima del restauro
Vedi pag. 18.

quale gli disse che il S. Padre Leone XIII si era interessato di quell'affresco, e desiderava averne la fotografia. Allora però non fu preso alcun provvedimento per custodirlo, e continuò sempre a rovinarsi e a cadere, tantochè, quando nell' estate del 1906 ne feci fare una fotografia (fig. 5) ne erano caduti dei brani che nel 1899 ancora si vedevano. Fu solo dopochè nel decorso novembre si pubblicò nella stampa quotidiana la notizia che io mi occupavo di quell'affresco (1) che il R. Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Perugia si preoccupò della rovina totale dell'affresco, e incaricò il signor prof. Alberto Colmignoli di Arezzo di provvedere al dipinto, fissandone le parti cadute, scoprendone le parti nascoste sotto il bianco di calce, nettando le parti superstiti, cosa lodevolmente eseguita, sicchè oggi può dirsi che il poco che è rimasto verrà conservato, e non sarà più sottratto allo studio degli intelligenti (fig. 6).

Vediamo adesso da vicino questo rispettabile residuo di arte antica.

(1) Vedi il *Giornale d'Italia*, an. VI, n. 303, Roma, 31 ottobre 1906, ed il *Corriere d'Italia*, an. I, n. 97, Roma, 1° novembre 1906, e dopo di essi moltissimi altri periodici italiani ed esteri.

Fig. 6 — Affresco di Gubbio dopo il restauro
Vedi pag. 18.

CAPO II.

Sua descrizione.

Trovasi questo prezioso dipinto in quella parte del vecchio chiostro dei Francescani di Gubbio che corrisponde sulla Piazza del Mercato, e ne occupa l'ultima arcata, cioè quella che è più distante dalla chiesa vicina. Esso è alto metri 3.45, largo metri 3.65, ed è eseguito in affresco con un solo colore. Fanno eccezione a questa monocromia l'iride che circonda la figura della Madonna, il tetto di due case, che è rosso cinabro, una fiamma che arde presso la capanna di un pastore, che è del colore naturale, e le frondi degli alberi che sono verdi. Le figure, quando la pittura era intera, non dovevano essere meno di trenta, il che significa che ci troviamo innanzi ad una rappresentazione di molta importanza, cioè ad una pittura storica, che merita esame diligente. Per procedere alla descrizione del dipinto con chiarezza, lo dividiamo in due parti, nella superiore e nella inferiore, cominciando a descriverlo dall'alto in basso.

La parte o zona superiore ha nel centro una figura rivestita di ampia tunica, alla quale però manca il petto e il viso (fig. 7). Si vede bensì che essa atteggia la sua mano destra quasi in atto di invito, mentre con la mano sinistra, più distesa dell'altra, a lato del corpo, fa un cenno coll' indice come chi comanda. Questa figura sta racchiusa dentro una mandola, che rappresenta un'aureola colorita coi colori dell' iride, ed è composta di un grande numero di grosse perle che si sovrappongono, e che, a partire dall' interno, si succedono, cambiando di colore e digra-

Fig. 7 — La Madonna nell'affresco di Gubbio
Vedi pag. 20.

dando dal rosso scuro al color rosa, al bianco, al verde chiaro, e infine al verde oscuro. L'aureola è sostenuta da una corona di tredici angeli, con vesti amplissime, con ali distese, con movimenti tutti diversi e pieni di vita. L'angelo che sostiene la punta inferiore dell'aureola ha uno scorcio arditissimo del viso, perchè il maestro dipintore ha voluto mostrare con quella mossa la sua abilità. Gli angeli poi che stanno alla sua sinistra, cioè a destra di chi guarda, rivolgono il capo in basso, guardando attentamente a qualche cosa che li interessa, anzi l'angelo più vicino, rovesciando il pollice della sinistra, fa un segno caratteristico, quasi richiamasse l'attenzione di qualcuno ad ascoltare gli ordini della figura che reca in gloria.

A destra di questa figura vedonsi tre angeli che scendono dal Cielo a capo fitto, e due di essi tengono le mani giunte in atto di adorare un oggetto sottostante, mentre il terzo tiene la mano sinistra piegata, distendendo la destra in atto di indicare anche esso qualche cosa che sta in basso.

A sinistra della figura centrale vedonsi gli avanzi di una casa, della quale sono perfettamente riconoscibili il tetto rosso, una finestra ad arco con inferriata (fig. 8). Due angeli, per il ricchissimo paludamento che indossano simili agli altri, sostengono colle mani la casa stessa, e camminano a grandi passi verso la figura centrale, avendo le ali cadenti e ripiegate sul dorso. Sopra il tetto vedonsi laceri avanzi di un'altra figura, che certamente era un altro angelo, ma l'affresco è da ogni lato così rovinato, che non restano altre figure, sebbene sia evidente, da quanto si dirà, che ve ne dovessero essere lì intorno anche delle altre.

Descriviamo adesso la parte inferiore.

Il centro è una scena di pastorizia. Presso una capanna arde una fiamma, il che significa che la scena è di notte, e alla capanna sono appesi arnesi di uso domestico, delle pelli, dei sacchi, ecc. Sotto la capanna stessa si vede un pastore seduto che volge le spalle a chi guarda, e che innalza assai colle braccia un barile, in atto di bevere ad esso. Il pittore ripetè nel viso del
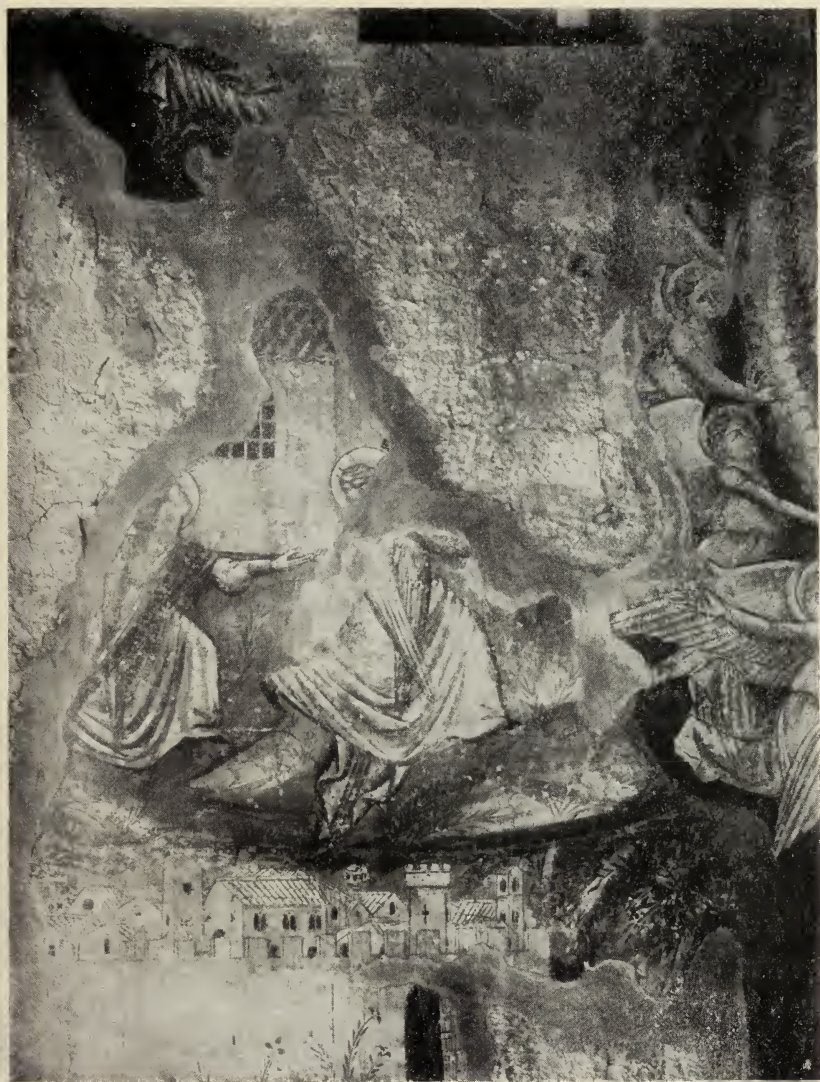
Fig. 8 — La Santa Casa a sinistra nell'affresco di Gubbio
Vedi pag. 22

pastore lo stesso scorcio che immaginò disegnando l'angelo sovrastante.

Prima di descrivere la scena che sta in basso, a destra di chi guarda, è necessario riflettere che in questo punto l' intonaco è oggi caduto in proporzione maggiore che non lo fosse nel 1895 e nel 1899, onde per aver completa la cognizione del dipinto,
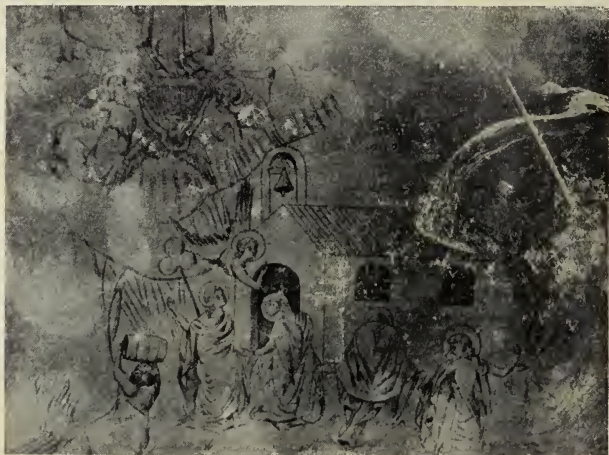
Fig. 9.

non basta esaminare la fotografia che ne ho fatta fare io, ma conviene tener d'occhio anche il disegno del 1895 che qui riproduco (fig. 9) e la fotografia del 1899 (vedi sopra fig. 4).

Questa scena adunque (della quale vedesi una grande riproduzione prima del titolo di questo mio studio) ha nel suo centro una casa a doppio piovente, con gli embrici rossi, con la porta arcuata, con una finestra orbicolare nel timpano, e con due finestre arcuate con inferriata nella parete laterale (fig. 10). Essa, nelle proporzioni, nella forma, nei colori, è identica all'altra che si vede di sopra. Sulla sommità del timpano è un campanile a ventaglio, con due campane che si sovrappongono, ognuna delle quali ha una fune che si interna per mezzo di due fori nel tetto della casa. Questa poi è sostenuta evidentemente da sette angeli, che non si muovono, ma stanno quasi tutti un po' curvi, non si conosce bene
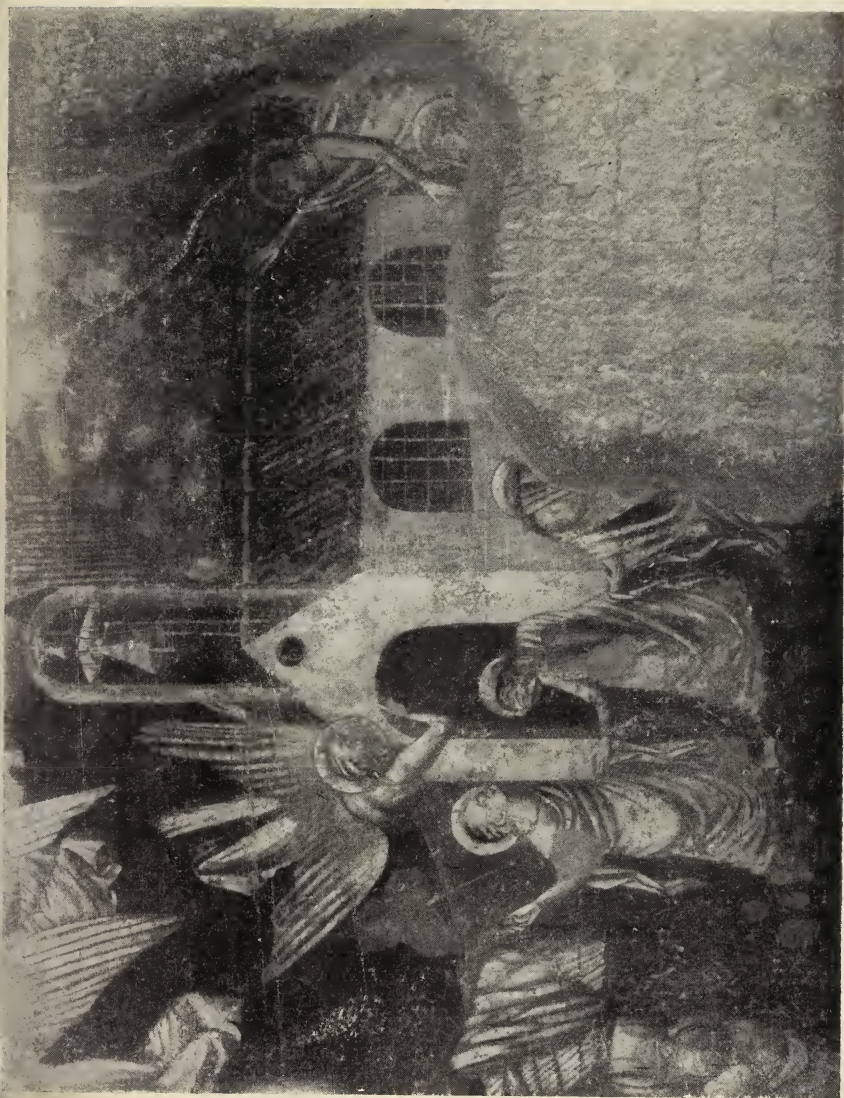
Fig. 10 — La Santa Casa a destra nell'affresco di Gubbio
Vedi pag. 24.

se in atto di sollevare la casa stessa, ovvero in atto di adagiarla per terra. Un angelo vola, e sta dinanzi al timpano, sorreggendo colla destra l'arco della porta, e avvicinando la sinistra a lato del campanile, come volesse proteggerlo. Vi è sotto un secondo angelo ritto, che guarda la casa, lo spigolo della quale ne copre la spalla sinistra, lasciando completamente visibile non solo la destra metà del corpo, ma lo stesso fianco sinistro, col relativo ampio paludamento, il quale mostra le sue pieghe sotto il muro della casa stessa. Un terzo angelo, volgendo allo spettatore le spalle, lungo le quali si distendono chiuse ambe le ali, sta dinanzi alla porta, allargando ambedue le braccia, e sottoponendo le palme aperte ai due spigoli della casa in modo da sostenerla. Segue un quarto angelo che anch'esso volge le spalle a chi guarda, e che si scorge bene che fa catena coll'angelo vicino, con lui sottopone la mano sinistra a reggere lo spigolo della casa, mentre congiunge la mano destra distesa con un quinto angelo vicino, che anche esso, come tutti, distende le braccia, e pone le mani sotto il muro della casa per sorreggerla. Due altri angeli stanno dietro la casa e proteggono, uno sopra l'altro, la casa stessa, avvicinandone le singole parti dal punto più basso alla sommità del tetto. Questa casa poi sta in mezzo ad una selva, e se ne vedono innanzi i fitti cespugli, e nel fondo la selva stessa, che è composta di alberi, col tronco libero e colle frondi in alto, quasi fossero lauri. Più in alto vedesi un monte, e nella vetta una rocca con torri. Una particolarità va notata. Dinanzi alla porta, e fra le gambe degli angeli, vedesi un teschio e delle ossa umane.

La parte sinistra inferiore di questo dipinto, la quale purtroppo è lacera assai, non dà significato preciso. Vedesi solo una bella città murata, che ha la porta aperta, con torri e case e ricchi edifizi. Al di sotto è un campo, dove è una capanna, e lì appresso una mandra di capre in un cinto di rete, e lì innanzi il residuo del paludamento di una figura, la quale sembra genuflessa, e rivolta a destra. Non altro.

Resta a descrivere il fondo del quadro, che è nettamente diviso in due zone, una rappresentante la campagna, con erbe, alberi, arbusti: un'altra col fondo uniforme, rosso marrone scuro. La linea di demarcazione è formata di arbusti e pianticelle che sembra si elevino nel vuoto, e danno l' idea della riva del mare.

Il grande affresco era contornato da fasce di vario colore, e più numerose erano queste nella base, dove sembrano leggersi due iscrizioni. Una però, che veduta nella fotografia sembra tale, esaminata sul posto, è invece una serie di linee nere parallele, che forse rappresentano virgulti. L'altra, che dovea essere lunghissima, e certo importantissima, è composta di due righe di caratteri teutonici, o gotici, neri, della quale il piccolo frammento superstite non dà senso, seppure nella seconda linea non si debba leggere... DE PIPERNO. In una fascia rossa, più
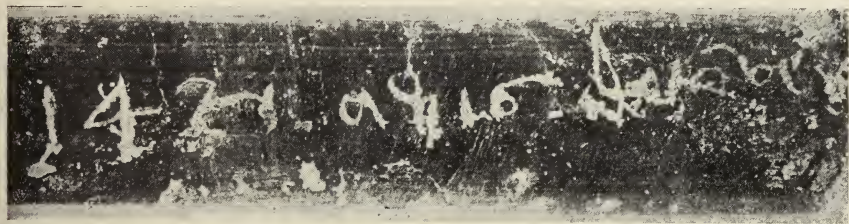
Fig. 11.

bassa, fu graffita, fra le altre cose, ma in epoca assai posteriore al dipinto, la data « *1421* », che può anche leggersi « *1471 a dì 16....* » (fig. 11).

Tale è la descrizione diligente dell' interessante pittura di Gubbio.

CAPO III.

Interpretazione del dipinto.

Data questa descrizione, mi sembra ovvio conchiudere che questo dipinto rappresenta un episodio della traslazione della Santa Casa di Loreto, e non può rappresentare altra cosa. Anzitutto abbiamo a nostro favore la tradizione locale, la quale, sopratutto quando si tratta di assegnare la spiegazione di qualche cosa che è di pubblico dominio, ed è di evidente notorietà, ha molto valore. Ora, non può non aver peso il fatto che i religiosi Minori Conventuali di Gubbio hanno sempre ritenuto che quel loro dipinto rappresentasse la traslazione di Loreto. Oggi il più anziano di quei religiosi è il padre Antonio Rughi, rettore della chiesa, ed egli afferma di aver sempre udito dare tale interpretazione dai religiosi più vecchi che conobbe: per esempio, dal padre maestro Sante Pace M. C., morto di 76 anni l'anno 1871, dal padre maestro Francesco Tasca M. C., morto di 74 anni l'anno 1892, i quali, avendo vissuto ed essendo ambedue defunti in quel convento, non poteano non conoscerne le tradizioni.

Premesso questo, l'interpretazione da darsi al dipinto è la seguente. La Madonna, in mezzo ad una gloria di angeli, invita colla destra gli angeli stessi a prendere la sua Casa di Nazareth, ed a trasportarla altrove. Colla sinistra poi, supponendosi dal pittore che l'ordine sia già stato eseguito, essa indica agli angeli medesimi il luogo nel quale debbano collocare quella casa, nel quale punto essi si sono soffermati. Nella prima scena gli angeli camminano, nella seconda stanno fermi: tra i due luoghi, come

sono rappresentati nella scena, vedesi il mare. Io qui non posso affermare se il luogo, dal quale il pittore immagina che gli angeli portino via la casa, sia Nazareth, nella quale ipotesi il punto di arrivo sarebbe la città di Fiume nell' Istria, ovvero se qui si indichi la seconda traslazione da Fiume in Italia. Queste sono di quelle particolarità della leggenda, che escono dal campo delle mie ricerche, le quali sono limitate ad accertare che qui si associano due idee: la *Madonna* e la *traslazione di una casa.* È un fatto però, che, *sotto* la prima scena, cioè quella degli angeli che camminano portando seco una casa, vedesi una bella città, che può essere Nazareth o Fiume; ed è anche un fatto che, *sopra* la seconda scena, quella degli angeli che stanno fermi, vedesi un castello che potrebbe essere o Fiume o Recanati, secondo l' ipotesi. Comunque, confrontando con questa pittura il celebre racconto del Teramano, troviamo che essi combinano perfettamente. In quel documento — che gli avversari hanno troppo superficialmente studiato, ma che è invece di alto valore — si legge che la camera della casa della Madonna « *camera Domus Beatae Virginis Mariae* » la quale stava « *in Civitatem Galileae cui nomen Nazareth* » dopo che dagli apostoli fu trasformata in chiesa, gli angeli la trasportarono altrove, « *Angeli Dei abstulerunt praefatam Ecclesiam* », e la portarono presso il castello di Fiume, « *posuerunt eam ad quoddam Castrum quod vocatur Flumen* ». Ebbene, è questo precisamente che vedesi nel nostro affresco. La casa evidentemente è trasportata via da una *città,* ed è deposta presso un *castello.* Fra i due luoghi, cioè tra Nazareth e Fiume, conviene percorrere il mare: e infatti tra le due scene del dipinto si vede il mare. Una sana ermeneutica non può non assicurarci che la tradizione orale, raccolta nel suo scritto dal Preposto di Teramo, e quella colorita su quella parete dal pittore di Gubbio, corrispondano perfettamente.

Ho detto che fra le due scene è il mare, e me ne persuado, poichè quel fondo oscuro, uniforme, di rosso assai carico, per me è il mare, sebbene sappia bene che i pittori non abbiano mai rappresentato il mare così. Ma si rifletta che il pittore di

Gubbio non potea fare diversamente. Egli, secondo la leggenda popolare, che è viva tuttora, rappresentò la scena come fosse accaduta di notte, e per farci conoscere questo suo pensiero colorì presso la capanna del centro una bella fiamma, la quale di giorno non avrebbe avuta ragione di essere. Orbene, il mare di notte non può raffigurarsi che con un colore oscuro, uniforme. E così egli ha fatto. E poi, la linea di demarcazione tra i due campi, quello cioè dove sono le greggi, il pastore, gli angeli, e quello che è tutto oscuro e uniforme, si vede così bene immaginata a forma di riva, ornata di erbe palustri, con fiorellini che si elevano sul vuoto, che non è possibile dare altra interpretazione, sì alla diversità delle due zone, sì alla conformazione di quella linea che le divide.

Tornando poi alle due scene, che per un lato sono diverse e per un altro sono identiche, è bene notare altre particolarità dell'una e dell'altra. Nella prima scena, quella della dislocazione, diciamo così, della Santa Casa, non si vede traccia di moto, ma un drappello di capre chiuse in una rete, quasi a significare il silenzio e la calma di una notte. Nella seconda scena invece è un movimento di angeli che discendono dal cielo, di angeli che si comunicano ordini fra di loro, poichè quelli che reggono l'aureola, pare che esortino quelli che stanno intorno alla casa (e che sembra innalzino il capo verso di essi) e li invitino ad ascoltare ed attenersi agli ordini della Madonna.

Il lettore vorrà poi sapere cosa rappresentano i pastori fra le due scene, cioè se essi sono un capriccio dell'artista, o se invece esprimano qualche particolare della leggenda. Sarebbe certo esagerazione voler trovare nel Teramano tutte le particolarità di un racconto, del quale il nocciolo rimase intatto, ma al quale ognuno nel corso di tanti secoli aggiungeva forse i fiori che voleva; nondimeno nel XVI secolo il Riera, il quale raccoglieva le voci del tempo suo, e però conservava ai suoi contemporanei quelle che gli erano state tramandate dagli avi, il Riera adunque racconta che allorchè gli angeli deposero la Santa Casa « *permulti armentorum et gregum Pastores, pro more laetas du-*

cebant excubias super greges suos » (1). Le greggi racchiuse nella rete, la vista di una bella fiamma, il gusto di bere ad un piccolo bariletto, sono particolarità che coincidono perfettamente colle parole dell' istorico gesuita, e dimostrano come le inezie che egli raccoglieva, fossero ben più antiche di lui, se, nella solitaria cittadina di Gubbio, erano state colorite con tanta esattezza due secoli prima.

Quindi il dipinto di Gubbio, tanto conforme al racconto popolare della traslazione della Santa Casa da Nazareth a Fiume, anche nelle piccole cose, non può permettere altra spiegazione, corrispondendo letteralmente i colori del pittore colle parole degli storici.

Ma siccome la leggenda parla anche di altre particolarità, cioè della traslazione da Fiume alla selva di Loreto, dalla selva di Loreto al Campo dei due Fratelli, e finalmente dal Campo di questi al luogo ove presentemente si venera, così siamo costretti ad esaminare un po' più diligentemente se il pittore, invece della prima, abbia voluto rappresentare qualche altra di queste successive traslazioni.

Prego intanto chi legge a riflettere che io dal presente confronto non intendo in questo momento dedurre alcuna conclusione sulla storicità del fatto, poichè su questa cosa mi riserbo sulla fine le opportune riflessioni. Presentemente il mio scopo è di accertare anche meglio i rapporti che esistono tra il dipinto di Gubbio e il racconto tradizionale, come ci viene raccontato dal Teramano, dal Mantovano, dal Radiolense, dal Riera, dall'Angelita, dal Tursellino, o da altri, i quali rapporti, come si è visto, sono chiarissimi.

Insistendo quindi su tale confronto, chi osserva bene quella delle due scene nella quale gli angeli stanno fermi, trova in essa delle particolarità che è necessario discutere con pazienza. Ormai l' abbiamo veduto, il pittore non mise nulla di sua invenzione,

(1) Martorelli, *Teatro storico della Santa Casa Nazarena*. Roma, 1732, vol. I, pag. 24.

ma colorì con diligenza quanto gli dovè venire raccontato da una mente esperta. Ora, attorno a questa casa due cose vediamo noi. Da un lato una selva, tutt'intorno seminata di cespugli, dinanzi poi alla porta, fra le gambe degli angeli, vediamo un teschio ed alcune ossa umane, che certo il pittore non colorì per puro capriccio, ma dovè ivi disegnare perchè nell'intenzione del committente doveano ricordare qualche cosa.

Ebbene, la prima particolarità, cioè la selva, è un punto che viene anche ricordato dalla leggenda del Teramano, il quale scrive che, non essendo la Santa Casa venerata come dovevasi da quei di Fiume, gli angeli la sollevarono una seconda volta, e la posero nella selva di Loreto « *Angeli abstulerunt illam..... et posuerunt eam in quandam silvam cuiusdam nobilis Dominae civitatis Recanatensis, quae vocabatur Loreta* » (1).

Io non giurerei che gli alberi i quali veggonsi addensati nel fondo, dietro la Casa, siano veramente dei lauri — benchè nella loro forma si avvicinino moltissimo a questi alberi — però è evidente che gli angeli, che la Casa, che insomma tutta la scena, ha luogo in mezzo ad una selva, nuova particolarità questa la quale rende sempre più conforme il pittore di Gubbio al Preposto di Teramo, e che conferma anche una volta l'onestà del secondo. In tal caso la pittura rappresenterebbe non la traslazione da Nazareth a Fiume, ma quella da Fiume alla riva dell'Adriatico, e neppure in questo caso si troverebbe alcuna discordanza tra le due rappresentazioni, cioè tra la figurata e la scritta.

Ma, e le ossa di morto?

Non credo difficile dare la spiegazione anche di questa scena macabra, e di trovare anche su ciò perfetta concordanza tra la pittura e lo scritto.

Ricorda dunque il Teramano una voce corrente al tempo suo, secondo la quale, deposta la Santa Casa nella selva di Loreto, fu

(1) Mi servo del testo del Teramano, secondo la lezione dello Chevalier, il cui libro è oggi in mano di tutti. Vedi questo libro: *Notre Dame de Lorette – Étude historique sur l'authenticité de la Santa Casa*. Paris, Picard, 1906, pag. 211.

tanto l'accorrere ad essa dei devoti, e tante le susseguenti oblazioni di elemosine, che quella selva, la quale dovea essere palestra di religione, si convertì invece, per la esecrata fama dell'oro, in un campo di scelleraggini, di furti, di assassinî di ogni maniera. « *In ea* — cioè nella selva — *maxima latrocinia et innumerabilia mala committebantur* ». Queste sono le parole del Teramano. Pochi anni dopo il Mantovano ripeteva le stesse cose. « *Verum, cum in ea silva crebefierent latrocinia, et plerique eorum qui ad locum illum Religionis gratia confluebant, sicariorum insidiis trucidarentur...* » (1). Dunque, nel decimoquinto secolo già correva la tradizione che vicino alla Santa Casa, per cupidigia di denaro, si commettevano furti, e si trucidavano uomini, il che, continua la leggenda, fece sì che gli angeli portarono via una terza volta quella Santa Casa, deponendola in un luogo vicino. Il pittore pertanto, dovendo indicare nella selva furti e omicidî, non credè di poter far meglio che seminare il terreno di ossa e di teschi, quasi ad indicare le nefandità e le crudeltà che ivi si commettevano, sino ad indurre gli angeli a sottrarre quel sacro pegno da quel luogo infame. Ripeto l'osservazione fatta di sopra, cioè che io qui non deduco conclusioni critiche, ma faccio dei confronti i quali mi rispondono tra la penna e il pennello con meravigliosa esattezza. E per conchiudere dico che il pittore eugubino volle qui rappresentare quella parte della leggenda, che fa trasportare la Santa Casa in mezzo alla selva, ivi portata dagli angeli, dove poi la ingordigia umana seminò lo sterminio e la morte.

Questa circostanza mi fa poi nascere una congettura. Dice il Teramano che, per causa di queste scelleraggini, gli angeli trasportarono la Santa Casa altrove. Allora io domando: in questa scena cosa fanno gli angeli? Il pittore li rappresentò nell' atto *di deporre* a terra quel sacro pegno, ovvero nell'atto di riprenderlo, *sollevandolo*; per portarlo altrove? La posizione di quelle figure si presta forse ad ambedue le ipotesi, nè saprei quale

(1) Martorelli, Opera citata, vol. I, pag. 511. Scrivo per chi è già innanzi in questi studi, e però mi astengo dall'indicare altre fonti bibliografiche.

scegliere. Imperocchè, se si potesse esser persuasi che gli angeli stanno dipinti nell'atto di *sollevare* la Casa, trasferendola altrove, allora mi parrebbe troppo giusta la congettura, che nella prossima arcata il pittore abbia colorito il resto della leggenda, riproducendo la scena delle altre traslazioni, quella cioè dalla selva di Loreta al Colle dei due Fratelli, e da qui al luogo attuale. Suppongo questo, non solo perchè senza tale ipotesi la rappresentazione sarebbe monca, incompleta, ma perchè (come si scorge anche dalle altre pitture perdute di questo chiostro, e delle quali ci restano i disegni) si vede che l'artista era diligentissimo, anzi minuzioso, e' rappresentava episodi parlanti, dipingendo, non figure ma storie, e voleva che le sue figure non solo esprimessero un pensiero, ma un'azione, in modo da presentare quadri storici, dove le lunghe scritte completassero quanto non era possibile chiedere al pennello del pittore.

Se la mia supposizione avesse fondamento (e credo che lo abbia), quanto sarebbe dolorosa la perdita della pittura che vado supponendo, altrettanto dovrebbe essere considerato prezioso il povero frammento che è arrivato fino a noi.

Il lettore discreto non mi accusi di prolissità. Troppo interessa, per le sue conseguenze, una cognizione completa di questo dipinto, perchè mi fosse stato lecito di sorvolare neppure sovra una qualunque particolarità di esso. Ma purtroppo molte cose restano avvolte nel buio! Cosa si vedeva nello spazio vuoto per la caduta dell'intonaco, tra la capanna del pastore e la greggia ivi presso radunata? E il residuo di figura, probabilmente genuflessa, che ivi si vede, cosa avrà rappresentato? E l'iscrizione, la lunga iscrizione oggi perduta, cosa avrà detto?

Molto probabilmente queste domande resteranno senza risposta, ma io ritengo che, anche senza tali risposte, sia per tutti certo e dimostrato che il nostro dipinto rappresenta la traslazione, o, se si vuole meglio, una delle traslazioni della Santa Casa di Loreto.

CAPO IV.

Dell' epoca e dell' autore del dipinto.

Ma è poco aver trovato un dipinto lauretano così antico, se di esso non si conosce con precisione la data. Occupiamoci dunque a cercarla.

Se il prezioso affresco avesse il nome dell'autore, sarebbe inutile ogni indagine, e avremmo subito ritrovata l'epoca in cui fu colorito: ma poichè nulla si legge in esso, nulla si è finora scoperto negli archivi di Gubbio, i quali, per la parte artistica, sono stati minutamente esaminati, conviene procedere per via di congetture, alle quali ci affideremo, sicuri però di poter giungere a conclusioni, non diremo soddisfacenti, ma quasi certe.

Quello che innanzi tutto è bene assodare, è che l'autore dell'affresco, se non con sicurezza, certo con una grandissima probabilità dovè essere di Gubbio, poichè gli storici dell'arte pittorica ci dicono che Gubbio nel XIV e XV secolo fu un vero semenzaio di pittori, i quali formavano quella scuola gloriosa che mette capo in Oderigi da Gubbio, immortalato nei versi dell'Alighieri (*Pur.* XI, 78), e che ebbe il punto più culminante in Ottaviano Nelli, che fiorì nel XV secolo. Della scuola eugubina parlò il conte Frenfanelli (1), poscia ne radunò molte prove il Bonfatti (2), e finalmente ne pubblicò moltissimi documenti il prof. Mazzatinti (3), e dai loro libri si rileva che nel secolo XIV

(1) *Nicolò Alunno e la Scuola di Foligno*, Roma, 1872, pag. 11 e seg.

(2) *Elogi e documenti riguardanti Ottaviano di Martino Nelli*, Foligno, 1873.

(3) *Documenti per la storia delle arti a Gubbio*, nell'*Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*, Foligno, 1886, vol. III, pag. 3-47.

dipingevano a Gubbio i seguenti pittori, cioè: Gallo di M. Andrea di Giovanni e suo figlio (1326-1389); Guido di Palmeruccio (1342-1349); Angelo di Massolo (1351-1391); Donato di M. Andrea di Giovanni (1340-1384); Petruccio di Luca (1378-1381); Iacopo di Selano (1381); Vico di Pietro (1369-1428), ed altri che è inutile segnalare. È evidente che, data tanta dovizia di maestri, i frati di Gubbio non doveano andare a cercare un maestro forestiero, mentre in casa aveano tanto da scegliere; e siccome l'affresco di Gubbio, per giudizio unanime degli intelligenti, non può risalire al XIII secolo, perchè per quel tempo sarebbe una meraviglia di bellezza, e neppure può scendere al secolo XV, all'epoca d'oro delle arti italiane, quando Ottaviano Nelli eseguiva tante opere di delicatezza, di gentilezza, di spiritualità, così è necessario assegnarlo al secolo di mezzo, allorchè Assisi, dinanzi allo splendore della epopea francescana colorita da Giotto in quella chiesa, suscitò negli artisti delle circostanti città di Perugia, di Foligno e di Gubbio, una emulazione feconda e fortunata.

Pertanto, il pittore dell'affresco descritto deve trovarsi o fra i nomi già riportati, o in uno dei loro coetanei e concittadini. Che se taluno, in questi ultimi tempi, ha voluto affermare che il dipinto è del 1400, in ciò deve avere influito, se non il preconcetto, certo la tendenza che si è testè sviluppata di volere spingere questo dipinto più indietro, o di volerlo avvicinare più a noi, onde aumentare o diminuire il valore che gli si attribuisce in relazione alle leggende lauretane. Quando però non si parlava di Loreto, e il criterio artistico era più obiettivo, cioè quando l' *Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Perugia* lo segnalò al Ministero della pubblica istruzione, il che fu nel 1899, fu giudicato *della seconda metà del secolo XIV*. Recentemente fu ritenuto dall'Ufficio stesso che possa essere opera di Guido Palmerucci, uno dei pittori suddetti, o di Martino di Nello che nel 1400 fu padre del celebre Ottaviano. Però, allo scopo nostro giova poco conoscere chi fu il pittore, e quale fu il suo valore, imperocchè l'importanza del dipinto consiste nell'epoca in

cui fu colorito, e non già nell'abilità del maestro che lo eseguì. Se nell'anno 1653, come si è veduto, queste pitture si dicevano eseguite *rudi et antiquo modo*, perchè fossero giudicate tali, bisogna ammettere che fossero più antiche di alcuni secoli. E poi non potea, a Gubbio sopratutto, chiamarsi *rude ed antica maniera* quella colla quale colà si dipingeva nel 1400, poichè, allora specialmente, doveano essere molto numerose le pitture di Ottaviano Nelli suddetto, pitture nelle quali al sorriso dell'oro e dei colori corrispondeva la spiritualità del disegno e del sentimento, tantochè una delle studiate creazioni del Nelli, tuttora visibile, ebbe dal popolo il nome delicato di *Madonna di Belvedere*. Se quindi la popolarità delle pitture di Ottaviano Nelli procurò a queste quella indicazione geniale, la maniera *rude ed antica* che nel 1653 si riscontrava nei dipinti del chiostro anzidetto, deve assolutamente riportarsi ad un'epoca molto più lontana.

E noi a questa identica conclusione perveniamo anche per una via diversa.

Abbiamo istituito un confronto analitico, diligente, fra i pochi e poveri avanzi del dipinto eugubino, ed i mirabili affreschi eseguiti da Ottaviano Nelli in Santa Maria Nuova di Gubbio e nella cappella Trinci in Foligno, che sono le sole opere *autentiche* di lui; e vi abbiamo riscontrato delle particolarità, che in diversa proporzione si ripetono in entrambe le pitture, tanto da farci riconoscere che esse appartengono ad una stessa scuola. L'affresco che esaminiamo ci ricorda le pitture del Nelli per lo studio che si vede nelle ampie vesti, sopratutto quando queste si adagiano ai piedi di chi le indossa, nel grande movimento delle braccia dalle lunghissime falangi, nello studio evidente e sforzato degli scorci, nella perizia che si è voluta usare nell'uso delle ali. Anche altri maestri hanno tali particolarità, ma qui, racchiusi nel piccolo ambiente di Gubbio, i raffronti ci sembrano tanti, che la dipendenza dell'una dall'altra mano ci sembra evidente. La differenza sta in ciò, che il Nelli è più puro dell'autore del nostro affresco, i suoi scorci non sono grotteschi come quelli

del pastore che beve, e dell'angelo cui sembra cada il capo a rovescio, le sue ali sono più diligentemente disegnate e condotte; però, malgrado tali differenze di valore e di abilità, chi volesse conchiudere da questi raffronti, tenuto conto delle osservazioni già fatte, che il nostro affresco fu opera di Martino di Nello, e che suo figlio Ottaviano lo ebbe sotto gli occhi quando si iniziava nell'arte paterna, direbbe cosa che mi sembra basata sopra congetture del più alto valore.

E qui voglio aggiungere una considerazione fondata sopra un documento preziosissimo dell'archivio capitolare di Gubbio.

Si tenga bene in mente che, oltre il superstite affresco, in quel chiostro vi erano dipinti anche gli altri due affreschi che abbiamo già segnalati, ma che sono oggi perduti, uno dei quali rappresentava la leggenda del Lupo di Gubbio, e un altro il racconto di San Francesco rivestito dall'amico Spadalunga. Questo Spadalunga poi era ripetutamente indicato nel dipinto, come si vede dalle riproduzioni, col nome di *Giacobellus Spadae*. Premesso questo, è necessario di pubblicare qui un importante documento dell'archivio del capitolo di Gubbio, nel quale l'atto pietoso dello Spadalunga è ricordato in un atto dell'anno 1399 scritto in Gubbio dai francescani fra' Nicola, fra' Gerardo, e fra' Benedetto. Il documento dice così (1):

« *Venerandis in Christo patribus Ministris Custodibus et Guardianis ac ipsorum vice gerentibus ceterisque fratribus ordinis Minorum Nicolaus Baldatie de Eugubio sacre theologie Magister, fr. Gerardus Custos eugubine custodie, fr. Benedictus guardianus conventus Eugubii provinciae Sancti Francisci ceterique fratres conventus eiusdem reverentiam humilem et devotionem. Ingens affectio sincere devotionis munere multiplici helemosinarie subventionis probata ad nostrum conventum etiam pauperum fratrum transeuntium exibita per venerabiles viros et cives egregios Dop-*

(1) Esso fu noto a Waddingo (*Annales Minorum*, ad an. 1537, n, XV), che però non lo publicò. Lo pubblicò invece il Mazzatinti (*Miscellanea Francescana*, V, 78), ma non si sa per quale equivoco gli attribuì l'anno 1354. La mia copia fu collazionata sull'originale per cura del ch. prof. D. Pio Cenci.

num Filippum chanonicum regularem in civitate Eugubii et eius germanos Baldinutium et Quiricum Nos inducunt ad quod nostre vires non suppetunt condignas rependere vices, vestris sacris intimare exhaustibus, ad quos pervenerint obnixe rogando, quatenus dignemini pro nominato Dopno Filippo Canonico, et cum ad visitandum limina beati Antonii Abbatis se devotissime transferenti ostensori presentium fraternum amorem, benignam clementiam exhibere, et quod paupertati vestre religionis conveniunt subventionis prebere remedia, si casus sibi indigentie occurreret ex eventibus prolixitatis itineris, noscentes quod istorum prenominatorum extitit proavus amicus ille pristinus nostri patris Francisci, quem exhoneratum hereditario iure paternarum facultatum et contentum in cenobio tunicula contexit, ut cronice ordinis in nostra provincia clarissime exprimunt et demonstrant, qui etiam vocatus est Federicus Spade longe de prefata civitate Eugubii, qui progenitorum vota sectantes germani prefati sacram istam religionem fovent suo posse favoribus opportunis. Ne autem tante devotionis fragrantia ex ignorantia vilescat, hoc decrevimus cunctis nostre religionis fratribus notificare presentibus testimonio veriori. In cuius rei testimonium ista custodia sigillo utitur inprexionis memorie prelibate ut presentibus apposita sigilli impressio manifestat. Altissimus vos conservet in sacre religionis observantia puriori. Datum Eugubii in Conventu Ordinis Minorum anno a nativitate Domini MCCCLXXXXVIIII, die XI mensis februarii » (1).

Dunque si rileva da questo documento, che nel 1399 vivevano a Gubbio tre fratelli Spada: Filippo, il quale era canonico e si recava a visitare la chiesa di Sant' Antonio di Vienna, Baldinuccio e Quirico, e tutti tre erano pronepoti di quel cortese amico di San Francesco, che, privato dell'eredità paterna, fu ricoperto di nuove vesti, ed accolto in casa sua. Quei frati, memori dell'an-

(1) *Archivio capitolare di Gubbio,* fasc. 49, n. 21. Sfortunatamente alla pergamena manca il sigillo. Essa misura cent. 33 per 20. La *Custodia* di Gubbio, come risulta da questo documento, avea nel sigillo San Francesco rivestito dallo Spadalunga: invece il *Convento* di Gubbio avea nel sigillo San Francesco che ammansisce la Lupa. Cfr. *Miscellanea Francescana,* X. 55.

tica cortesia, raccontavano questa a coloro ai quali poteva interessare, raccomandando il pellegrino alle loro buone grazie. Tutto ciò ci riguarda poco, ma ci interessa molto una circostanza, cioè che lo Spada indicato dai tre Frati come benefattore di San Francesco, non è già chiamato *Giacobello,* come nella pittura, o meglio nelle pitture (perchè il suo nome si legge anche nel dipinto della Lupa), ma è detto esplicitamente *Federico.* Qui i due documenti, vale a dire la pergamena e l' affresco, si contradicono, poichè mentre la pergamena parla di *Federico,* l' affresco nomina due volte *Giacobello,* che sono due nomi molto bene diversi e determinati. È ovvio quindi il pensare che i due documenti non possono essere dello stesso tempo, poichè è impossibile supporre che, mentre i più rispettabili religiosi del convento, fra i quali il guardiano, in un atto così notevole, chiamavano l'amico di San Francesco col nome di *Federico*, permettessero poi ad un pittore di indicarlo, in casa loro, col nome diverso di *Giacobello.* Ed è anche ovvio il pensare, che se quei religiosi, in un atto pubblico del 1399, scrivevano che l' amico di San Francesco, cioè il proavo del canonico Filippo Spada e dei suoi fratelli, si chiamava *Federico*, non sarebbe stato permesso che altri, proprio sulle pareti di quel convento, alterasse le cose, sostituendo un nome ad un altro. Quindi, non solo si deve conchiudere che la pittura e la pergamena sono di epoca diversa, ma deve ammettersi che uno dei due errò, e non è difficile ritenere che l'errore fu del pittore e di chi lo ispirò, poichè i tre religiosi, indicando con precisione i rapporti genealogici dei fratelli Spada, enumerando le generazioni che si erano successe, ci affidano che erano molto bene informati. Dunque la pittura precede la pergamena, che è del 1399. Quei Frati poi sulla loro affermazione insistono in modo così esplicito e preciso, da far comprendere che la loro, più che una affermazione, è una rettifica, o una correzione di un errore corrente. Essi appellano alle memorie dell' Ordine « *ut cronice ordinis in nostra provincia clarissime exprimunt et demonstrant* » : essi si preoccupano che quel caro ricordo non vada

perduto « *ne tantae devotionis fragrantia ex ignorantia vilescat* » onde, sebbene sapessero che del racconto esistevano delle ben note testimonianze (ed una di esse era la pittura della quale ci occupiamo), vollero accertare il fatto con una affermazione più vera « *testimonio veriori* ». Il che vuol dire che a tempo loro esisteva una qualche prova, la quale però non era esatta. Il dipinto di Gubbio, dove si legge *Giacobello*, mentre si doveva dire *Federico*, spiega la cosa, e ci assicura quindi che nel 1399 tanto i dipinti, oggi perduti, e dei quali ci restano i disegni che abbiamo publicato, quanto il dipinto che ci è rimasto, già esistevano. Ed a questo dipinto debbono aver alluso quei religiosi, correggendo con quel loro atto una inesattezza genealogica, ma nel tempo stesso fissando colla loro affermazione una data certa.

Fig. 12.

Quei religiosi poi fecero anche di più! Volendo dare alla loro commendatizia il valore di un documento storico, non solo enumerarono le generazioni fra l'amico di San Francesco, Federico Spadalunga e i suoi discendenti, non solo raccontarono il fatto e ci garantirono che il loro racconto era *più vero* degli altri racconti che si conoscevano, ma vollero esprimerlo a colori nella pergamena, la cui prima lettera è delicatamente miniata, e rappresenta un vecchio che dà una veste ad un giovane mezzo vestito, e il vecchio ha un berretto rosso, e il giovane ha l'aureola in capo, affinchè nessuno avesse a dubitare che il vecchio è Federico Spadalunga, e il giovane è San Francesco diseredato (fig. 12).

Sicchè, se ragioni stilistiche e locali ci fanno attribuire quei dipinti ad un pittore umbro della metà del XIV secolo, la rettifica che ne fecero i frati nel 1399, facendoceli già conoscere esistenti in quell'anno, ci dà la prova che essi sono anteriori, e fanno concordare con i confronti artistici le conclusioni della critica.

Questo è il luogo in cui dovremmo pubblicare e commentare la lunga iscrizione che sta sotto la pittura, ma che per quattro quinti è caduta, e per il resto è illeggibile. Una volta mi sembrò che le iscrizioni fossero due, prendendo per lettere gotiche quella serie di aste parallele che vedonsi a piè del disegno, ma da che il dipinto fu nettato e restaurato, apparvero in quella vece linee colorite dal pittore per significare degli arbusti. La iscrizione però, mutilata come è, non dà senso neppure in quel brano che resta, nel quale, vera ironia del caso, si leggono, sembra, le parole DE PIPERNO. Come entri *Piperno* a piè di questa pittura non si comprende, e può solo congetturarsi che il committente, o il guardiano, sia stato da *Piperno*, cosa non inverosimile, poichè, come a Piperno visse e morì circa quei tempi un frate dell'Umbria, fra' Leonardo da Foligno (1), così a Gubbio potea recarsi e ordinare quel dipinto un frate di Piperno. E sui rapporti, oggi sconosciuti, del convento di Piperno con i frati dell'Umbria, può ragionevolmente farsi anche un'altra congettura, che sottopongo all'esame dei lettori. Nel 1328 papa Giovanni XXII ordinò che si pubblicasse in tutte le chiese il processo fatto contro Michele da Cesena, già generale dei frati Minori. Orbene, nell'archivio vaticano è un fascicolo di dichiarazioni sulla pubblicazione di quel processo ordinata dal papa, ed eseguita in 29 chiese e conventi di frati Minori, delle quali pubblicazioni 28 furono fatte nell'Umbria, ed una fatta in Santa Maria di Piperno dal guardiano del convento di San Lorenzo di Piperno fra' Rinaldo da Sezze (2). Fu questo un caso, o il convento di Piperno ebbe dei rapporti con i conventi dell'Umbria? Allora forse si spiegherebbero le parole DE PIPERNO, che si leggono nel dipinto di Gubbio, e che diversamente non si saprebbero spiegare.

(1) BARTH. A PISA, *Liber Conformitatum*, Milano, 1510, fol. LXIII. *Speculum vitae B. Francisci*, Venezia, 1504, fol. 200; *Analecta Franciscana*, Quaracchi, 1897, t. III, pag. 265; LEMMENS F. LEONARDUS, *Catalogus Sanctorum Fratrum*, Roma, 1903, pag. 12.

(2) EUBEL C., *Bullarium Franciscanum*, Roma, 1898, t. V, pag. 350, nota.

Potrebbe farsi anche un'altra congettura, cioè che le parole DE PIPERNO indichino la patria del pittore, e certo non mancava allora in quella città qualche artista che avrebbe potuto colorire il nostro dipinto (1), ma il campo delle congetture è troppo vasto, e noi poniamo fine ad esse, pur confessando che quella parola, se pure è letta bene, è per noi indecifrabile.

Ma questo io credo sia poco danno, poichè, il non poter leggere questa iscrizione, e il non saper dare una spiegazione sicura della parola *Piperno*, che sembra ivi si legga, nulla toglie alla interpretazione del dipinto, la quale, dopo quanto si è detto, mi sembra che si presenti naturale agli occhi di tutti, e da tutti possa venire accettata nella forma anzidetta.

(1) Nel secolo XIV fiorì in Piperno, e lavorò molto in Napoli, un artista assai valente, il quale in un monumento di San Lorenzo Maggiore di Napoli, fatto nel 1421 circa, lasciò il suo nome scritto così: *Abbas Antonius Babocius de Piperno, Pictor et in omni lapide atque metallo sculptor. Anno septuagenario aetatis fecit.* Vedi VALLE FR. TEODORO, *La Città nova di Piperno.* Napoli, 1646, pag. 297 e seg.

CAPO V.

Perchè questa storia si trova in un convento francescano.

L'interpretazione che ho data al dipinto di Gubbio mi sembra chiara e sicura; nondimeno è da trovare la spiegazione perchè si trovi in un convento francescano, anzi come è che trovi luogo tra le pitture storiche di quel chiostro, nelle cui pareti si sa che erano colorite « *varia et plura gesta S. Francisci* ». Queste parole, che si leggono in un atto legale del 1653, sembra che debbano escludere ogni altro soggetto, sicchè la presenza della leggenda loretana, o dovrebbe riescire inesplicabile, ovvero a quel dipinto si dovrebbe dare un'altra spiegazione.

Molto si può rispondere a questo dubbio, ma innanzi tutto si potrebbe tagliar corto con una riflessione molto semplice. Se il dipinto rappresenta la leggenda della Santa Casa di Loreto, a che prò rompersi il capo nel cercare la ragione della presenza di esso, in quel luogo? D'altronde, se nel 1653 si trovò il chiostro pieno di dipinti raffiguranti le gesta di San Francesco, ciò non esclude che qualche pittura non potesse avere un diverso soggetto. Non vi è tuttora in quel chiostro un affresco col Crocifisso fra molti Santi? Ma poi, non una ragione sola si può addurre per spiegare la presenza della pittura loretana in un convento di frati Minori.

Per il convento di Gubbio abbiamo anzi tutto una ragione speciale, poichè le due diocesi di Gubbio e di Recanati aveano fra di loro rapporti e relazioni così speciali, che quei di Gubbio andando a Recanati, e quei di Recanati recandosi a Gubbio, poteano benissimo rendere noto fra i monti dell'Umbria il fatto

portentoso che rendeva celebre la riva dell'Adriatico. Difatto, il celebre monastero dell'Avellana, presso Gubbio, avea molti beni e chiese dipendenti non solo nel territorio di Recanati, ma in quello di Senigaglia e in quello di Umana: sicchè da Gubbio, o meglio, dal monastero di Santa Croce dell'Avellana presso Gubbio, doveano partire dei monaci e recarsi in quelle chiese del Piceno, e da queste chiese altri monaci doveano passare l'Apennino e chiudersi nel Gibbo del Catria, recando costà la fama del prodigioso racconto di Loreto. Ne abbiamo prove esuberanti, poichè il nome di Loreto, a qualunque luogo del Piceno appartenga, è frequente nei documenti dell'archivio degli Avellaniti. Nel 1072 la contessa Matilde, dimorando presso Perugia, confermò a quel monastero i diritti che avea sulle sue chiese, e fra le altre, a Pier Damiani che era il priore della Congregazione, confermò « *Ecclesiam sancti Andree que est edificata in Loreto* » (1). Nel 1126, Giovanni di Baroncello e Troga sua moglie, da Senigaglia, donarono al monastero dell'Avellana « *partem Ecclesie sancte Marie de Loreto, et duo molendina: unum est subtus ipsam Ecclesiam, alius vero desuper* » (2). Nel 1139 Innocenzo II confermò a quei monaci « *in Comitatu Senogaliensi... Castrum Laureti, cum ecclesiis et omnibus pertinentiis suis... in Episcopatu humaneto ecclesiam S. Marie de Racaneto cum aliis ecclesiis earumque pertinentiis* » (3). Nel 1194 Giordano, vescovo di Umana, a Marco priore dell'Avellana, e per esso a Raniero Proposto della chiesa « *S. Mariae de Recanatu quae est edificata in fundo Rasenano* », concesse in proprietà « *Ecclesiam S. Mariae quae est sita* (o, secondo altri, *exita*) *in fundo Laureti* » (4). Nel 1218 Onorio III confermò agli stessi monaci la chiesa « *S. Marie de*

(1) GIBELLI D. ALBERTO. *Monografia dell'antico monastero di Santa Croce di Fonte Avellana*. Faenza, 1896, pag. 335,

(2) Ibidem, Op. cit., pag. 340.

(3) MITTARELLI, *Annales Camaldulenses*, tomo III, col. 382.

(4) Le indicazioni bibliografiche di questo documento, vedansi nello CHEVALIER, pag. 141, n. 4; l'ultima ristampa nel DELLA CASA, *Studio storico documentato sulla Santa Casa di Maria venerata a Loreto,* Siena, tip. S. Bernardino, 1906, pag. 182-185.

Recanatu, cum capellis et eius pertinentiis, et quidquid habetis in toto episcopatu Humanensi » (1). Nel 1237 Sinibaldo, vescovo di Osimo, concesse in enfiteusi molti terreni ai monaci dell'Avellana, e per essi a don Bartoluccio priore di Santa Maria in Recanati, « *ut membri S. Crucis Fontis Avellanae* » (2). Che più? Fino a tre secoli dopo, cioè nel 1553, le nominate chiese *S. Andree de Laureto* in quel di Senigaglia, e *S. Marie de Castronovo de Rachaneto*, pagavano ancora dei canoni alla chiesa dell'Avellana (3). Molti dunque erano i rapporti che dovevano intercedere fra l'Avellana in quel di Gubbio, e Loreto in quel di Recanati, e se la fama di santità dei monaci umbri potea valicare i monti e giungere al mare, la fama della traslazione dovea anche essa colla medesima facilità fare la strada a ritroso, e divulgarsi per l'Umbria. Quindi i Minoriti di Gubbio poteano essere facilmente informati di quel grande avvenimento, e poteano farlo così colorire nel loro convento. Eccone una prima spiegazione.

Un'altra ragione per la quale i Francescani di Gubbio poteano conoscere la leggenda della Santa Casa di Nazareth, era la notizia, che essi certamente doveano avere, che a Nazareth esisteva già un convento di frati loro, sicchè la traslazione della Casa Nazarena, comunque e in qualunque tempo accaduta, se dovea essere notissima nell'Ordine, dovea esserlo anche a Gubbio. Sulla fine del XIV secolo fra Bartolomeo da Pisa enumerando i conventi francescani dell'Oriente, scriveva: « *In Nazareth fuit etiam locus, etsi modo, ob pravitatem Saracenorum, dimissus* » (4). Che

(1) MITTARELLI, *Annales Camaldulenses*, tomo IV, col. 380.

(2) COMPAGNONI, *Memorie della chiesa di Osimo*, tomo V, pag. 57.

(3) GIBELLI, Op. cit., pag. 397-398.

(4) *Liber Conformitatum*, lib. I. conf. XI, ediz. Milano, 1510, c. CXXV, Sul convento Francescano di Nazaret, vedi GOLUBOVICH padre GIROLAMO: *Serie cronologica dei Superiori in Terra Santa*. Gerusalemme, 1898. pag. 213. Interessantissimo è il documento, o, meglio, la cronaca dei Francescani di Nazareth, testè data alla luce dal padre Luigi Antonio da Porrentruy, Cap.: *La Santa Casa, Nazareth et Lorette. Un chapitre inédite de l'abrégé de la chronique de Terre-Sainte, par le Père Francesco da Serino, croniqueur de la Custodie en 1640*, Roma, 1907.

meraviglia se verso la metà del XIV secolo i Francescani di Gubbio fecero colorire nel loro chiostro una leggenda, che a tanti loro confratelli non potea non essere notissima? Pertanto, anche per queste considerazioni, una pittura lauretana in un convento di Minori, è la cosa più naturale che possa immaginarsi.

Possiamo poi addurre una terza spiegazione, anche più diretta, per la quale il racconto della traslazione ha un rapporto quasi personale con San Francesco. In un fascicolo di memorie loretane posseduto dall'erudito padre Clemente Benedettucci dell'Oratorio di Recanati, leggonsi raccolte numerose indicazioni sopra un'antica tradizione, secondo la quale San Francesco, stando nel convento di Sirolo, nel vescovado di Ancona, guardata la collina e la valle di Loreto, avrebbe predetto che ivi gli angeli avrebbero portata la Casa di Nazareth. Naturalmente si tratta di un racconto del quale non si ha traccia nella vita del Santo, ma a Sirolo questo racconto è ancora vivo sulla bocca del popolo, e si indica tuttora la casa e la finestra dalla quale il Santo avrebbe fatta la profezia. Il convento di Sirolo è demolito, ma non per questo la memoria della cosa si è perduta. Purtroppo la testimonianza più antica che la ricordi è della fine del XVI secolo, ma come non si ha diritto di dire che fu inventata allora, così non vi è difficoltà a ritenere che la leggenda stessa fosse già nota nel XIV secolo, e che a Gubbio sia stato dipinto il racconto della traslazione, perchè era stato profetizzato dal Santo. Non fecero dipingere quei frati in quel chiostro la storia del Lupo di Gubbio? E pure di esso nella storia non si hanno prove. Molto più quindi potevano farvi colorire questa profezia di San Francesco. Vediamo piuttosto quali prove ci rimangano della tradizione di Sirolo.

Leggesi nell'indicato fascicolo del Benedettucci: « *Da uno zibaldone della Secreteria di Treia, formato da due dotti antiquarii, l'anno 1597, per risoluzione Conciliare, ad oggetto di rintracciare tutte le notizie del Beato Pietro da Treia Min. Oss.* (sepolto in Sirolo), pagina 266 e seguenti, si ha: *S. Francisi Siroli Monasteriolum ante 1215 a Monachis inhabitatum Benedictinis*,

inde ab ipsis derelictum. Seraphicus S. P. Franciscus pro suis a Communitate recepit... In hoc Conventu a longe respiciendo Vallem et Silvam praedixit Sacrosantae Mariae Domus adventum Angelorum ministerio primitus in iisdem locandae; et ab Conventu Vallem respiciendo dixit: Oh! Valle fortunata! Et ad illam adorare perrexit ». Quindi, traendo occasione dal fatto che in Sirolo è sepolto il beato Pietro da Treia, ricordano questa leggenda tutti i biografi del Beato, il Grimaldi (1), il padre Ermenegildo da Ancona (2), il canonico Meloni (3). Lo ricordano anche tutti quelli che parlano del convento di Sirolo, dal Gasparini (4), al padre Luigi da Fabriano (5), al padre Candido Mariotti (6). Il padre Agostino da Mondolfo, che sul principio del seicento, cantò in rima la vita del fondatore dei Minori, descrisse pure questo vaticinio (7). Oltre i libri, ricordano i rapporti di San Francesco con la Santa Casa, pitture ed incisioni. La Santa Casa con San Francesco si vede in una pittura sull'altare dell'antica chiesa di San Leonardo presso la città di Ascoli; in un'altra pittura sull'altare maggiore della chiesa della Madonna di Loreto, dedicata in suo onore dai Cappuccini di Recanati nel 1616; in una terza pittura sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Loreto delle Cappuccine di Milano, colorita da Carlo Cenci nel 1626; in una quarta nella chiesa rurale di Loro Piceno, eseguita nel 1692; in una quinta nella chiesa di Santa Maria di

(1) *Memorie ecclesiastiche del Beato Pietro da Treia*, Roma, 1794, pag. 20.

(2) *Estratto della vita del Beato Pietro da Treia*, Ancona, 1794.

(3) *Compendio della vita del Beato Pietro da Treia*, Macerata, 1904, pagine 30-31.

(4) Il P. Carlo Gasparini scrisse nel 1650 di Sirolo nel primo volume della sua opera manoscritta *Le Glorie Francescane della illustrissima Provincia del Piceno*, il quale manoscritto dovrebbe conservarsi nella Biblioteca Comunale di Ancona, dove però non è stato ritrovato.

(5) *Cenni cronologici-biografici della Osservante Provincia Picena*, Quaracchi, 1887, pag. 65.

(6) *I primordi gloriosi dell'ordine minoritico nelle Marche*, Castelplanio, 1903, pag. 157.

(7) *San Francesco, o vero Gerusalemme Celeste acquistata*, Venezia, 1618,

Loreto in Montalto, nel 1739, ecc. Un antico libro stampato a Milano dal Gliselfi (1), non solo racconta questa profezia, ma presenta anche un intaglio in rame, dove è unita la Santa Casa con San Francesco. Queste notizie, che si conservano nel fascicolo citato del Benedettucci, non sono complete, e molto potrebbero aumentarsi, ma bastano a mio parere per dimostrare nell' ordine Francescano l'esistenza di una tradizione che univa quell'ordine alla leggenda di Loreto, per la quale tradizione si spiega, posto che ciò occorra, il perchè della presenza di una pittura loretana in un chiostro dei frati Minori.

Chi negasse valore a questa tradizione perchè non è molto antica, poichè non risale oltre al 1597, dovrebbe dimostrare che essa fu inventata in quell'anno, poichè la mancanza di documenti più antichi, non vuol dire che essi non siano esistiti *mai*, ma significa solo che essi non esistono *oggi*.

E che documenti più antichi siano effettivamente esistiti, lo rilevo dal fatto che nell' interno della Santa Casa di Loreto, fin da epoca remotissima, fu colorita in affresco la figura di San Francesco. Io non intendo conchiudere da questa circostanza, che se nell' interno della Santa Casa fu dipinto San Francesco, ciò è segno che questo Santo fece a Sirolo la nota profezia; però mi è lecito dedurre (visto che nel XVI secolo esisteva il ricordo di tale profezia), mi è lecito dedurre che qualche rapporto fra la Santa Casa e San Francesco, era noto sin allora. La pittura, giudicata antica nel 1625 (2), secondo il Lilii fu colorita nell'anno 1322 per ordine di Berardo Varano marchese di Camerino (3), e qualunque dubbio volesse elevarsi e sull'epoca della pittura e sul nome del committente (due cose le quali dipendono dalla sola fede dello storico camerinese), non si potrà negare che, fra i molti indizi che mettono in rapporto San Francesco

(1) È intitolato *Parte seconda del Pellegrinaggio Spirituale per visitare la Santa Casa di Loreto*. In-12, senza data.

(2) MARTORELLI. *Teatro istorico*, ecc. Roma, 1734, vol. II, pag. 164.

(3) *Storia di Camerino*, Macerata, 1652, pag, 76.

colla Santa Casa di Loreto, l'affresco rammentato dal Lilii, sia il più antico.

Dunque la presenza della pittura lauretana nel chiostro dei Minori di Gubbio, o si spieghi per i rapporti che esistevano fra Gubbio e Recanati per via del monastero di Santa Croce dell'Avellana, o perchè una volta la chiesa di Nazareth appartenne ai Francescani, o perchè correva voce che San Francesco avesse predetta in Sirolo questa traslazione, avremo sempre trovata la ragione per cui in quel luogo fu colorita quella storia.

CAPO VI.

Escludesi che il dipinto si riferisca alla Porziuncola.

Il dott. Giuseppe Lapponi archiatra pontificio, con lettera 26 novembre 1906, pubblicata, con alcuni disegni nella *Rassegna Gregoriana* (1), e, prima che nella *Rassegna*, pubblicata senza i disegni nel *Giornale d'Italia* del 30 di quel mese (2), traendo occasione dalla notizia divulgata, non so da chi, che io mi occupavo del dipinto di Gubbio, fece una descrizione di quel dipinto, come potea farla chi non era stato sul posto, chi era costretto a giudicarlo da fotografie e da disegni, e chi ne parlava quando ancora non era scoperto tutto. Egli escluse l'interpretazione che io mi ero proposto di dimostrar vera, e affermò che il dipinto rappresenta invece « *semplicemente e indubitatamente la celebre visione di S. Francesco, detta delle Rose* » (3). Rimasi male quando mi vidi confutato prima di aver parlato, e poichè mi trovai innanzi ad un oppositore, che, per l'alta qualifica colla quale mi si presentava, meritava doverosi riguardi, mi limitai a segnalare molto modestamente che l'indagine fatta dall'illustre dottore poteva essere più completa (4). Egli, sventuratamente,

(1) Anno V, n. 11-12. Roma, novembre-dicembre 1906, col. 541-548.

(2) Roma, 30 novembre 1906, anno VI, n. 333.

(3) La notizia che io mi occupava del dipinto da Gubbio fu data a mia insaputa dal *Giornale d' Italia* del 31 ottobre 1906, onde io fui costretto a rettificare la notizia stessa nel giornale suddetto del 3 novembre, e nel *Corriere d' Italia* del medesimo giorno.

(4) Vedi il *Giornale d' Italia* e il *Corriere d' Italia* del 2 decembre.

pochi giorni appresso (il 7 dicembre) morì, e non avea potuto far altro che desiderare, in una postuma lettera, pubblicata nel *Giornale d'Italia* del 2 decembre (1), una fotografia migliore.

Non credo scorretto, oggi che pur troppo egli è morto, sciogliere le riserve, che allora per i ricordati doverosi riguardi verso di lui, mi imposi, segnalando quelle inesattezze nelle quali cadde, inesattezze dovute agli elementi imperfetti sui quali fu costretto a basare la sua conclusione. Già dissi che il dipinto fu disegnato nel 1895 dal sig. Enrico Della Torre, il quale però dichiara che ne fece un lucido esattissimo, e fu questo disegno, riprodotto in fotografia, che fece equivocare il Lapponi, sia dove credè vedere un pastore *in atto di offrire un dono*, in quel pastore che invece innalza un bariletto per bere, sia dove ritenne che sulle spalle del presunto San Francesco si vegga un cappuccio mentre non si tratta che delle ali, sia dove vide una sola campana in un campanile che ne presenta chiaramente due. Il disegno poi e la fotografia che egli fece trarre (fig. 13), furono cose parziali, poichè non riproducono affatto la scena della seconda Casa portata sulle mani dagli angeli, Casa che si vedeva molto bene nella sua base anche quando feci trarre la fotografia la prima volta, e che, oggi che il dipinto è restaurato, vedesi anche meglio. Parimenti, per le medesime deficienze dei suoi disegni, egli potè affermare che quella Casa « *non è per nulla in aria* », che le figure che la circondano « *sono perfettamente staccate* », chè anzi « *non la toccano in nessun modo* ». Ingannato da questi falsi elementi egli, dopo avere ascoltato il parere di « *persone autorevolissime e competentissime* », accettò le loro conclusioni, e conchiuse « *che il dipinto rappresentava senza dubbio non la traslazione della Santa Casa, ma la chiesina di Santa Maria degli Angeli, e una delle visioni più famose di San Francesco, e precisamente quella sopra ricordata* » quella cioè delle Rose.

(1) Dopo queste lettere la stampa periodica si occupò del dipinto in Italia e fuori. Faccio solo ricordo di una descrizione ampia, ma non esatta, apparsa nel *Corriere d'Italia* del 23 decembre.

Fig. 13 — L'affresco di Gubbio, secondo la fotografia inviata al Dottor Lapponi
Vedi pag. 52.

È opportuno qui riportare testualmente la dimostrazione del compianto dottore.

« A meglio dilucidare l'argomento qui mi pare utile ricor-
« dare che, secondo la leggenda, il Santo, dopo essersi gittato
« una notte in uno spinaio, convertito in roseto, fu circondato
« da un immenso splendore e vide una moltitudine di angeli
« sopra ed intorno alla chiesetta della Porziuncola, che lo invi-
« tavano a recarvisi dentro, per godere l'apparizione della
« Vergine (1). Ora appunto San Francesco col nimbo in capo
« è qui rappresentato nell'atto che due angeli, uno a destra ed
« uno a sinistra, lo conducono per mano entro la chiesa, mentre
« altri angeli innanzi alla porta ed ai fianchi dell'edificio accen-
« nano alla Vergine che discende dal cielo. Proprio la figura
« del Santo, con la faccia volta alla chiesa ed in ampia veste
« con cappuccio, è oggi mezzo scomparsa per la caduta del-
« l'intonaco, come è scomparsa del tutto la figura dell'angelo
« a destra che dà la mano al Santo e quella di un altro angelo,
« pure a destra, che indica la Vergine. L'ampia veste di San Fran-
« cesco si spiega da ciò che egli era nudo quando uscì dallo
« spinaio, e, secondo la leggenda, si vide coperto miracolosa-
« mente di una veste candida. Il fatto che le tre figure centrali
« si danno vicendevolmente la mano, ha potuto far credere che
« esse sostenessero la chiesa nella parte inferiore. Del resto la
« chiesa non è per nulla in aria, ma sul suolo, come stanno

(1) Ecco il testo della leggenda, quale si trova per la prima volta nella lettera del vescovo Corrado di Assisi, scritta nel 1335 (vedi *Acta SS.* oct. II, 883). Detto che San Francesco si era gittato una notte sullo spinaio presso la chiesa della Porziuncola, così continua: *Ubi cum esset, cruentatis carnibus, affuit circa eum lumen maximum, et rubee albeque rose miri ordinis et venustissimi aspectus, in magna copia circa eum apparuerunt, simulque cum ipso lumine multitudo angelorum in ecclesia et iuxta ecclesiam. Et tunc angeli dixerunt beato Francisco: Accede velociter ad Salvatorem et ad Matrem eius in ecclesia. Qui confestim indutum se veste candida conspiciens resurrexit; et accipiens de ipsis rosis XII albas et XII rubeas, venit versus ecclesiam. Videbatur autem ei via, quasi palliis et sericis vestibus strata. Et reverenter introiens in ecclesiam posuit dictos flores in altari. Et tunc vidit Dominum nostrum Iesum Christum et Matrem eius cum multitudine angelorum.* (Nota del Dott. Lapponi).

« evidentemente sul suolo i piedi degli angeli e di San Fran-
« cesco. Si noti poi che queste tre figure si dirigono verso la
« porta della chiesa per una via obliqua, come si scorge ad
« evidenza dall'apparire allo spettatore l'una più bassa dell'altra.
« Sono dunque perfettamente staccate dalla chiesa e non la
« toccano in nessun modo. Per dir tutto in breve, in questa
« bella scena abbiamo un duplice motivo: angeli che indicano
« l'apparizione della Madonna ed invitano ad entrare in chiesa,
« e San Francesco che tenuto per mano da due angeli e da loro
« guidato si avvia verso la chiesa ».

Orbene, per quanto tale interpretazione sia eliminata del tutto dalla semplice ispezione delle nuove fotografie, e per quanto sembri superfluo combattere una interpretazione basata sopra falsi supposti, non sarà inutile dire una parola in proposito, poichè la stampa quotidiana, che fu sollecita a divulgare la spiegazione che del dipinto dette il Lapponi, non fu sempre egualmente sollecita nel far conoscere le riserve con le quali mi affrettai a rettificare la spiegazione stessa (1).

Questa adunque è esclusa anzitutto da ragioni artistiche. Il pittore di Gubbio, che pur si rileva abbastanza esperto nel disegnare le sue figure, che fa il possibile con i suoi scorci per mostrarci anche il viso di quei personaggi che ci voltano il dorso, il pittore, in questo caso, avrebbe disegnato San Francesco, cioè il protagonista del quadro, non solo curvo, ma in atto di presentare completamente a chi guarda tutta la parte posteriore della propria persona. Gli artisti, che per mostrare il viso delle figure loro, sacrificano spesso alla legge della prospettiva, troverebbero in questo caso l'esempio di un pittore, che, per essere troppo verista, ci fa vedere le spalle, e non altro che le spalle della figura che forma il soggetto del quadro, risparmiandosi di farci vedere il volto, il che è cosa del tutto inverosimile.

(1) Per esempio, *Il Resto del Carlino* di Bologna del 10 decembre 1906, che pubblicò un articolo tutto favorevole alla tesi del dott. Lapponi, rifiutò di pubblicare una rettifica inviatagli con lettera raccomandata il giorno stesso.

Ma poi, quando mai si legge che San Francesco, sia pure in visione, abbia indossate quelle ampie vesti? La leggenda dice sì che il Santo fu vestito di una nuova tunica, ma non dice che indossò quel paludamento amplissimo. La leggenda dice che il Santo andò verso la chiesa portando ben ventiquattro
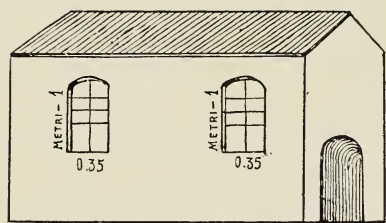
Fig. 14. Fig. 15

rose in mano, ma qui non ne porta nè può portarne nessuna: la leggenda dice che al Santo la strada parve coperta di sete e di stoffe, ma qui è seminata di ossa di morti: la leggenda dice che gli angeli invitarono San Francesco ad entrare in chiesa nell' interno della quale lo aspettavano il Redentore e la Madonna,
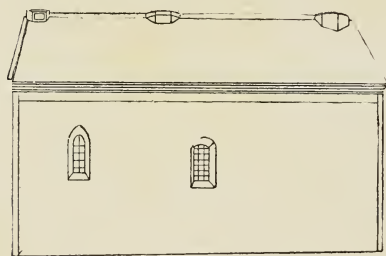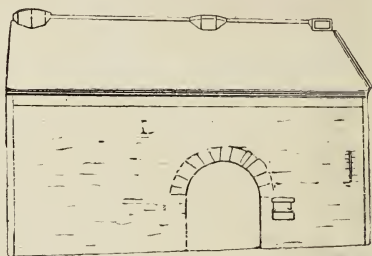
Fig. 16. Fig. 17.

ma qui vediamo che la Madonna sta fuori della chiesa, anzi neppure sopra di essa, e il Redentore non si vede affatto.

Nè miglior servigio rese al compianto dottore il direttore dell'*Oriente Serafico*, il quale gli mandò *uno schizzo a penna* della Porziuncola (fig. 14), come esiste oggi in mezzo al mera-

viglioso tempio di Santa Maria degli Angeli. Riproduco quello schizzo, che è un puro arbitrio, che non ha nulla a vedere con la casa di Gubbio (fig. 15), e che non potè non ingannare completamente il Lapponi. Ma dove mai la Porziuncola ha quella *forma*, ha quelle *fenestre*, ha quelle *proporzioni?* Inserisco qui, in confronto dello schizzo mandato al Lapponi, due piccoli cenni, i lati della Porziuncola, (fig. 16 e 17) e le fotografie al vero di detta cappella (fig. 18 e 19), a destra e a sinistra, e si vedrà che lo schizzo del Lapponi fu veramente fatto *ad usum Delphini*, e non ha nulla di vero. Mettendo poi insieme lo schizzo procurato dall'*Oriente Serafico*, il disegno vero della Porziuncola, e il disegno

Fig. 18 — Lato destro della Porziuncola.

della Casa colorita nell'affresco di Gubbio, si vedrà come il Lapponi non potea essere servito peggio.

Che dire del campanile, che è la nota caratteristica della Santa Casa di Loreto, campanile, che nelle riproduzioni di quella Santa Casa non *manca mai*, ma che nei disegni della Porziuncola non *si trova mai?* E si noti, che la Santa Casa è una *Casa*, si chiama *Casa*, sebbene ridotta a chiesa, ma ha sempre il campanile: mentre la Porziuncola, che è *chiesa*, non lo ha mai. Anche per questo lato la confusione non è possibile.

Ma poi, dato pure che questo dipinto eugubino possa riportarsi alla leggenda della Porziuncola, sarebbe quasi indispensabile trovare un'altra opera d'arte che lo rassomigli, qualche affresco che fissi con i colori le circostanze che vediamo dipinte nel chiostro di Gubbio. E sì che la leggenda della Indulgenza di Santa Maria degli Angeli ha avuto storici, poeti, pittori, che l'hanno descritta, ampliata, commentata in cento modi. Ma della forma usata nel dipinto di Gubbio, neppure un cenno. Senza allontanarci da Assisi, nella seconda metà del XV secolo, l'Alunno

Fig. 19 — Lato sinistro della Porziuncola.

colorì la storia della Indulgenza della Porziuncola nell'esterno di quella cappella, dove nel 1829 ripetè la scena F. Overbech, e sebbene non se ne abbia che un ricordo nel 1516 (fig. 20), pure nulla vi è che ricordi il dipinto di Gubbio. Un poco più tardi il Mesastris o il Gozzoli, anzichè fare di quella storia un quadro solo, nell'esterno della Confraternita delle Stimmate, colorì molti periodi o parti di quel racconto (fig. 21): San Francesco che esce dal roseto, San Francesco colle rose accompagnato dagli angeli, San Francesco che ottiene dal Redentore l'Indulgenza; San Francesco che va dal papa, San Francesco che pubblica l'Indulgenza; ma neppure qui nessuna particolarità che rassomigli il
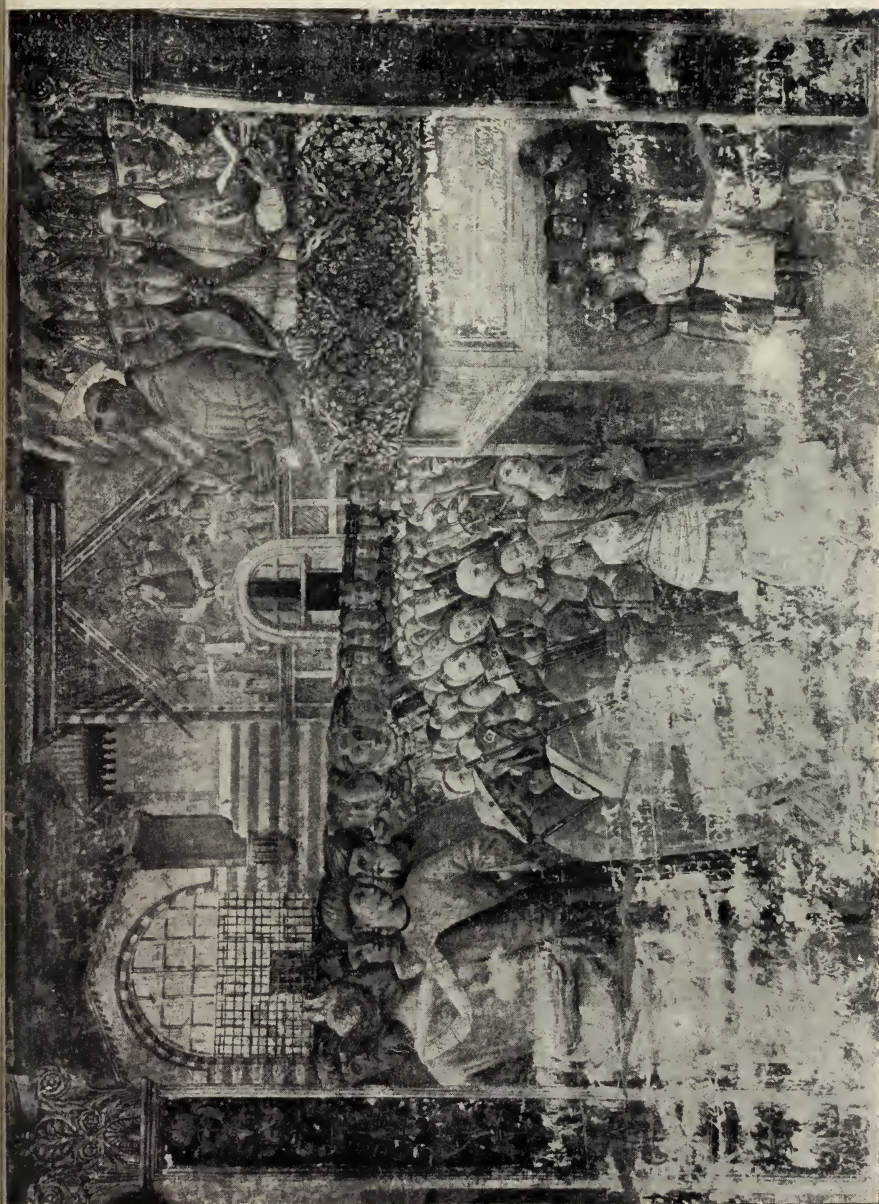
Fig. 20 — La Concessione dell' Indulgenza dipinta nella Porziuncula dall'Alunno, e riprodotta nel 1516 da Tiberio da Assisi nella Cappella delle Rose. Vedi pag. 58.

dipinto di Gubbio. Che più? Vicino a Santa Maria degli Angeli esiste la Cappella delle Rose, innalzata proprio su quel terreno, che, secondo la leggenda, sarebbe stato il campo di tutti quei prodigi. Nel 1516 Tiberio di Assisi colorì in quelle pareti le medesime cinque storie che avea colorite in Assisi il Mesastris, o il Gozzoli, o chi altro fu l'autore di quelle pitture, e fra queste, il Santo condotto da due angeli nella Porziuncola; ma neppure

Fig. 21.

qui nulla che ricordi il dipinto di Gubbio. Riproduco i due affreschi, perchè il lettore giudichi da sè la diversità di questi dipinti con quello di Gubbio.

Mi sembra, dal fin qui detto, che la pittura di Gubbio non possa in modo alcuno spiegarsi quasi che essa ricordi la visione di San Francesco, detta delle Rose.

Un'altra interpretazione francescana fu poi data di questo affresco da mons. Vittorio can. Pagliari di Gubbio, il quale crede che essa sia « *una pittura allegorica che simboleggia la*

celeste origine dell'Ordine francescano, mediante l'alta ispirazione della Vergine Immacolata » (1). Questo Ordine, secondo monsignor Pagliari, sarebbe simboleggiato dalla chiesa della Porziuncola « *che il pittore finge portata dagli Angeli in terra, per comando di Maria* ».

Ma una interpretazione allegorica, la quale non ha fondamento negli scrittori e nei monumenti antichi, e che viene esclusa da una spiegazione razionale, e basata sopra confronti ed esami non equivoci, come quelli che abbiamo fatto noi, non può essere discussa, e molto meno accettata per buona.

(1) Mons. Pagliari pubblicò la sua interpetrazione in più di un giornale. Vedila nel *Paese* di Perugia, 8 decembre 1906.

CAPO VII.

Perchè la Madonna non rechi il Bambino.

Chi conosce il tipo tradizionale della Madonna di Loreto, come è disegnato in innumerevoli pitture, incisioni, sculture di ogni genere, resta sorpreso alla novità della rappresentazione di Gubbio, nella quale la Madonna non è già seduta col Bambino, sopra un trono di nubi che poggiano sulla Casa, il tutto trasportato dagli angeli, come sempre si vede, ma è sola, dritta, dentro una aureola a forma di mandola.

Debbo dar conto di questa, che, a primo aspetto, sembra una novità, onde assicurare il lettore che in questo dipinto nulla vi è che non trovi riscontro, e non si uniformi interamente alle tradizioni di Loreto.

Anzitutto è da notare, che nella chiesa di Loreto, o, meglio ancora, nell' interno della Santa Casa, doveano essere venerate non una, ma più immagini della Madonna, e principalmente quella che Paolo II il 12 febbraio 1470 ricorda con queste parole, cioè: « *ipsius Virginis gloriose jmago angelico comitata coetu* » (1). Qual' è questa immagine? Quella che attualmente è in venerazione (fig. 22 e 23), non è accompagnata dagli angeli, i quali forse poteano fare ad essa una corona separata, o in colori, o in scultura, corona che col tempo sarà andata perduta. Quindi, se Paolo II alluse, come pare, all'immagine attuale, questa non dovea esser sola, ma dovea avere una decorazione

(1) CHEVALIER, op. cit., pag. 206.

Figg. 22 e 23 — Statua della Madonna di Loreto, priva degli indumenti,
come si venera nella Santa Casa, e come si espone al culto dei devoti il Venerdì Santo
Vedi pag. 62.

di angeli, che non sono pervenuti fino a noi. Comunque, l'attuale scultura di Loreto e la pittura di Gubbio non hanno nulla di comune.

Ma nell'interno della Santa Casa, dovea essere colorita in affresco anche un'altra immagine della Madonna, che era famosa,

Fig. 24.

a giudicare dalle riproduzioni antiche e molteplici che se ne hanno. Pochi anni fa, nell'interno della chiesa di San Francesco di Tolentino, a destra dell'ingresso principale, fu scoperto un affresco rappresentante la Madonna seduta sotto un tronetto composto di tre piccoli archi, sorretto da colonne, le quali sono so-

stenute da due angeli (fig. 24). Ai lati della Vergine furono lette le lettere P. S. D. S. la data A.D. MCCCCLIIII e l'iscrizione che ricorda il nome del committente, così: « *Hoc opus F. Fieri Antonius filius Iohannis de Belforti* » (1). Sopra poi si legge tuttora S. MARIA DE LAVRETO. Ritengo che questa sia copia di qualche affresco che stava dipinto nell'interno della Santa Casa.

Nel 1884 Luigi Arrigoni descrisse una xilografia che ha una iscrizione incisa, e perciò è più antica dell'invenzione della stampa, poichè le lettere che ivi si leggono non sono mobili, ma intagliate, e quindi appartengono almeno alla metà del XV secolo (fig. 25). Questa ha molti punti di contatto con la pittura tolentinate, ed anche essa è per l'appunto chiamata *Sca Maria de Loreto* (2). La Madonna è seduta sotto un trono ad archi, come quello di Tolentino, solo che nella xilografia Arrigoni questo trono vedesi da tre lati, mentre nella pittura di Tolentino si vede in un lato solo. Altra diversità è che il Bambino poppa a sinistra, e non a destra. Così, mentre nell'affresco tolentinate gli angeli sono due soli, in atto di appoggiarsi e di sorreggere una colonna, nella xilografia ve ne sono altri due, i quali pongono sul capo della Madonna una corona. Del resto il dipinto e la xilografia hanno, diremo così, una cifra identica, e specialmente colla identità del titolo *Santa Maria di Loreto*, ci assicurano che abbiamo qui la riproduzione di un qualche dipinto venerato in quella Santa Casa.

(1) Vedi la descrizione di questa scoperta nel periodico: *Il sesto centenario di San Nicola da Tolentino*, Tolentino, 1900, anno II, n. 3, pag. III.

(2) Vedi il raro opuscolo, di 8 pag. in-4, intitolato: *Xilografia italiana inedita posseduta e descritta da Luigi Arrigoni*, Milano, 6, Corso Venezia, 1884. Questa xilografia che mis. c. 15 per 21, reca in basso i seguenti versi:

Nostra regina possente e benigna
Ancilla, spoxa del signor superno
verzine madre del re sempiterno
che reze l'universo e in cielo regna,
a te mia mente suplicar s'inzegna,
e per mia avocata te chiamo in eterno
tu sei de pecatori vera speranza
scala celeste per la qual se uede
quello che ogni christiano ten per fede.

Fig 25 – Xilografia Arrigoni

Vedi pag. 65.

Lo stesso disegno, anche questo intagliato in legno (fig. 26), vedesi due volte in un rarissimo opuscolino dei primi del 1500, posseduto dal chiarissimo Benedettucci, il quali è un calendario romano di quel tempo, che reca da un altro lato anche la tradizionale

Fig. 26.

figura della Santa Casa (fig. 27) con la Madonna trasportata sul mare dagli Angeli. Qui la Madonna col Bambino, seduta in un piccolo trono, sta sotto un tempietto con cupola a squame, di pianta esagonale, sostenuta da colonne ad elica, delle quali se ne vedono quattro sole, sorrette da quattro angeli, colle ali in alto, proprio come la pittura di Tolentino, e come la xilografia Arri-

goni, in modo da ricordare lo stesso motivo, la stessa composizione.

Queste tre riproduzioni sono forse la « *gloriosa imago angelico comitata coetu* », che Paolo II dice venerata in Loreto? Qui si

Fig. 27.

vedono veramente gli angeli nominati dal Papa, ma queste figure non hanno nulla da vedere colla pittura di Gubbio.

Però alla pittura di Gubbio, cioè alla Vergine dentro una aureola a mandola, e senza il Bambino, si avvicinano senz'altro dei monumenti iconografici di Loreto, che hanno molta importanza e sono antichi. In una delle sagrestie di Loreto, tutt'in-

Fig. 28 — Intarsio del 1500 nella Sagrestia di Loreto

Vedi pag. 68.

Fig. 29 — Altro intarsio del 1500 nella Sagrestia di Loreto
Vedi pag. 68.

torno ornata di belle tarsie del tempo di Leone X, è due volte ripetuta la Madonna di Loreto, sola, diritta, dentro un' aureola a mandola, senza il Bambino come nel nostro affresco (fig. 28-29). E sola, diritta, sopra la sua Casa e senza il Bambino, è la Madonna

**Tranſlatio miraculoſa Eccleſie beate
Marie uirginis de Loreto.**

Fig. 30.

di Loreto in una scultura in pietra presso Loreto, nel luogo detto la Banderuola (fig. 31), che, secondo la leggenda, sarebbe stato il luogo dell' antica selva di Loreto. In una stampa del Teramano, dei primi del 500, appartente al Benedettucci (fig. 30), la Madonna di Loreto è sola, diritta, in un'aureola a forma di mandola, porta il Bambino, ed ha la luna sotto i piedi. Simile è una

Fig. 31 — Scultura presso Loreto, nel luogo detto la *Banderuola*
Vedi pag. 71.

stampa del nominato Teramano, più antica, sconosciuta all'Hain, nella biblioteca Angelica a Roma in una preziosa Miscellanea lauretana, segnata s. 10, 11 (fig. 32). Orbene, queste figure sono tutte antichissime, e tutte riconducono il pensiero all'affresco di

Fig. 32.

Gubbio, il quale, sebbene presenti l'immagine della Madonna in una forma molto diversa da quella che è in uso ormai da tre secoli, trova però il suo riscontro in molte altre antiche riproduzioni di essa, e quindi anche sotto questo aspetto essa corrisponde perfettamente alle esigenze della critica (1).

(1) Ho inutilmente cercato a Roma, in Rieti e fuori, un rarissimo opuscoletto, stampato verso il 1847, del cav. Angelo Maria Ricci, intitolato: *Di una antica tavola creduta di Andrea di Assisi detto l'Ingegno, rappresentante la miracolosa traslazione della Santa Casa di Loreto, con osservazioni storiche ed artistiche sulla sacra edicola, e sull'epoca del di lei arrivo nel 1294, come pure sulla prodigiosa statua della Vergine Santissima.* In 8°, di pag. 16.

CAPO VIII.

Sulle diverse figurazioni della Santa Casa.

Per esaurire la descrizione del nostro dipinto, ci rimane a dire due parole della forma con la quale il pittore di Gubbio disegnò la Casa portata sulle mani degli angeli. Per quanto l'affresco sia molto deperito, è certo che egli la colorì due volte a destra e a sinistra con un disegno unico. Pianta rettangolare, tetto a due pioventi, due finestre arcuate nelle pareti laterali, una porta rotonda nella parete di prospetto, una piccola finestra circolare nel mezzo del timpano, un campanile a ventaglio con due campane sopra di esso.

Esaminata la vera Santa Casa di Loreto sul posto, non mi pare si trovi traccia nè di questa porta arcuata, nè di queste due finestre laterali, sicchè la pittura di Gubbio non risponde affatto alla verità, e non riproduce il vero. E pure verso la metà del secolo XIV quella Santa Casa non era stata ancora coperta dalle splendide sculture del 500, e fa meraviglia che il pittore di Gubbio sia stato così poco fedele riproduttore della realtà, mentre potea ritrarre quella fabbrica al vero. Dinanzi alla diversità evidente che esiste fra la vera Santa Casa che si vede a Loreto, e la pittura che se ne fece a Gubbio, potrebbe sorgere ragionevole il dubbio se veramente questo dipinto raffiguri la Santa Casa di Loreto, o un'altra casa.

Ma il dubbio non ha fondamento, poichè i pittori e gli scultori hanno riprodotta quella Santa Casa a centinaia di volte, ma non si sono preoccupati che di una cosa: del campanile. Sul

resto ognuno ha fatto quello che ha voluto, ed ha rappresentata la Casa dalla forma semplice e modesta come questa di Gubbio, ad una forma grandiosa di vera basilica, trascurando completamente la verità.

Produco qui pochi esempi di alcune pitture, le più antiche che io conosca, onde apparisca che i diversi pittori dipingevano la Casa come volevano, o come casa, o come chiesa, avendo solo in mira, come ho detto, di mettere in vista un campanile, e, presso il tetto, la figura della Madonna.

Una riproduzione antichissima, e forse la più antica che si conosca, è quella che si trova nel Duomo di Atri negli Abruzzi, e che si chiama dal popolo la Madonna di *Altomare* (fig. 33). Essa è così venerata, che quando nel 1657 si coprirono con la calce tanti belli affreschi che adornavano quell'artistico tempio, la Madonna di *Altomare* fu di quelle pochissime che scamparono a quel provvedimento barbaro, anzi fu l'unica che venne ricoperta con una rete, e munita di una cornice in segno della grande venerazione che riscuoteva. Anticamente stava collocata a destra della porta laterale, sovrapposta ad un affresco più antico, e siccome questo non era stato rovinato in alcun modo dal nuovo intonaco, così fu facile all'artista Luigi Vanni di distaccarla completamente, senza danneggiare il dipinto sottostante, collocandola in un vano della stessa parete, dove non era alcun dipinto. Ciò accadde nel 1892 (1).

La pittura rappresenta una casa a due pioventi, cinta nella sua metà inferiore da una loggia sorretta da colonne, le quali basano sopra un grosso dado sostenuto da tre angeli che volano. Sotto la loggia vedesi da un lato una porta, e sopra il

(1) Vedi in proposito di questo dipinto due articoli nel *Giornale d'Italia*, Roma, 14 novembre 1906, e nell'*Araldo abruzzese*, Teramo, 17 novembre 1906, del chiar.mo canonico Raffaele Tini, al quale debbo sinceri ringraziamenti per le cortesie e gli aiuti datimi nella mia visita in Atri. Sui restauri del duomo di Atri, e sull'epoca dei dipinti, vedi la *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*. Perugia, tipografia Guerra, 1903, pag. 426-432, compilata dal compianto architetto Sacconi.

tetto un piccolo campanile. La Madonna, in mezza figura, sta sopra il tetto, col Bambino ignudo, e pare che il santo gruppo sorga dal mezzo di una nube rotonda, che sfiora il tetto della Casa, ed ha la forma di anello. Questo dipinto è interessantissimo per molte ragioni. Anzitutto per l' epoca. Colà si giudica della prima metà del secolo XV, alla quale epoca appartengono quei dipinti nella loro maggior parte, tantochè per i graffiti che segnarono in taluno di essi i devoti, uno ve ne ha con la data del 1410. Ma quantunque il nostro dipinto non abbia data, sebbene nessuno in Atri la ricordi, mi assicura il P. Felice Spèe M. C., uno dei penitenzieri apostolici in Loreto, che egli rammenta molto bene di avervi letta la data del 1403, anzi rammenta anche bene la forma di quelle lettere, e rimase tanto sorpreso di quella antica data, che la segnalò come interessantissima per la storia loretana ad un suo giovane compagno di viaggio. Io non posso escludere l' importanza della deposizione del P. Spèe per la sola ragione che altri non lesse quella data, e neppure posso giudicare quel dipinto con criteri artistici, per i quali occorre una cognizione ampia e diligente delle pitture abruzzesi di quel secolo; ma mi sembra che un pittore del 1403 capace di fare una cosa così bella, dovesse essere un vero precursore, poichè a primo aspetto quell'affresco ricorda la seconda e non la prima metà del XV secolo, e sembra colorito non nell'alba, ma nel pieno fulgore della rinascenza.

Comunque, l'affresco è assai antico, e prezioso per la storia, ed è interessante anche per un'altra riflessione. Esso infatti rappresenta la Santa Casa, come io ritengo che questa si trovasse prima che venisse coperta dall' attuale magnifico tempio: e me ne persuado per due particolarità che essa ci fa conoscere. La loggia che la circonda dovea certamente servire a qualche scopo, e, secondo me, dovea probabilmente servire per la custodia delle molte pitture, altari e cappelle che dovevano circondare la chiesa. Nel 1446 Nicola delle Aste, vescovo di Recanati, ricorda alcuni altari i quali stavano « *prope et immediate*

Fig. 33 — Affresco nel Duomo di Atri

Vedi pag. 75.

ad sacratissimam ecclesiam S. Mariae de Laureto » (1). Dunque allora vi erano degli altari che non stavano *dentro*, ma *fuori* della chiesa, ed erano ad essa immediatamente vicini (*prope et immediate*). Ciò è chiaro. Quindi l'idea di una loggia che servisse a ricoprire questi altari nasce spontanea, massime che fra questi altari ve ne era qualcuno senza rendite, senza santo titolare, e però senza decorazioni, come dovea accadere a quelli altari che non avevano una custodia diligente e non erano tutelati dentro un edificio chiuso e coperto.

In secondo luogo si vede bene che quei pilastri o colonne hanno delle basi scolpite, e forse se ne sarebbero veduti i capitelli relativi, se il tetto non li avesse ricoperti. Chi legga il Vasari nella vita di Giuliano da Maiano, là dove parla delle opere che questo architetto eseguì in Loreto, trova, direi quasi, un riscontro completo tra la pittura di Atri e le parole dell'istorico aretino. Ivi si vede una chiesa circondata da una rozza loggia a colonne, e il Vasari dice che l'antica chiesa di Loreto, quella che Giuliano rinnovò « *prima era piccola, e sopra pilastri alla selvatica* » (2). Pare quindi a me che il pittore di Atri abbia il merito di aver riprodotta al vero la Santa Casa di Loreto. E forse potea farlo benissimo, non solo per la non grande lontananza dei luoghi, ma perchè allora viveva a Loreto, prima come uno dei cappellani della Santa Casa, e poi come governatore e amministratore di tutto quel patrimonio, tanto nella parte del culto che della beneficenza, quell'Andrea di Giacomo di Andrea di Atri, che risiedeva colà fin dal 1412, che nel 1428 fondò quell'ospedale (3), e che il 17 agosto 1447 fece testamento a favore della Santa Casa (4). Vedendo dunque in Atri un dipinto del secolo XV, rappresentante la Santa Casa di Loreto, e sapendo che a Loreto, chi allora era il capo di quella vasta azienda,

(1) Vogel I. A., *De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana*. Recanati, 1859, vol. II, pag. 164.

(2) *Le vite dei più eccellenti pittori, ecc.*, Napoli, 1884, pag. 175.

(3) Vogel, op. cit., vol. I, pag. 333, nota 3.

(4) Op. cit., II, 169.

era un cittadino di Atri, è troppo naturale il supporre un rapporto tra le due cose, tanto da poter ritenere che se in Atri si dipinse la Madonna di Loreto, se nel dipinto si vede raffigurato con tanta diligenza quel sacro edificio, ciò devesi quasi

Fig. 31.

certamente agli stimoli, forse alla commissione, certo ai rapporti che da Loreto manteneva in Atri sua patria il suddetto Andrea di Giacomo.

Dal fin qui detto discenderebbe, che se il pittore di Atri fu fedele, tale però non fu il pittore di Gubbio, il quale dovè colorire la Santa Casa senza averla mai veduta. Ma del resto, am-
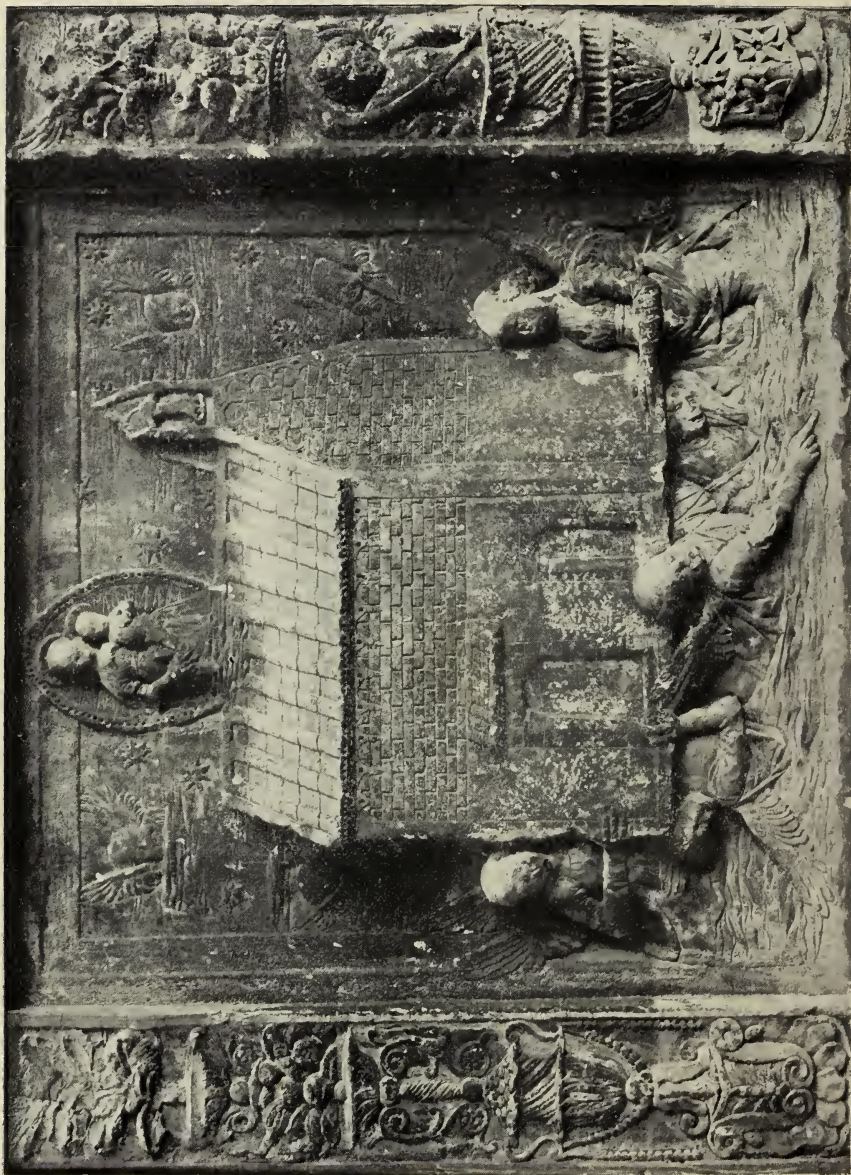
Fig. 35 — Scultura nel portico della Basilica di Loreto
Vedi pag. 81.

messo anche questo, non meriterebbe egli alcuna censura, perchè quasi tutti gli artisti fecero così.

Nel 1500 la basilica di Loreto era ormai compita, ma la Santa Casa non era stata ancora ornata di sculture del Sansovino e dai suoi discepoli, sicchè tutti poteano vederla nella sua primitiva nudità. Così difatti la vide l'autore di una scultura

Fig. 36.

eseguita sulla fine del XV secolo (fig. 35), che sta affissa in una parete del palazzo apostolico di Loreto, il quale, distinse la parte inferiore della costruzione, che è di pietra, dalla parte superiore, che è di mattoni, e in ciò fu fedele alla verità, facendo anche conoscere la decorazione di piccoli archi che ne coronavano la cornice, riproducendo esattamente quello che vedeva. Di poco posteriori sono due simili sculture loretane, le quali, nella disposizione delle finestre, nella distinzione delle zone del fabbricato, e in altre particolarità sembrano tratte dal vero, o, almeno da un tipo convenzionale, poichè, come si vede, sono in tutto simili alla

Fig. 37 — Tavola nel Museo Archeologico di Siracusa
Vedi pag. 83.

precedente, ma nondimeno sono disegnate a capriccio, poichè porte e finestre non corrispondono al vero. La prima (fig. 34) è collocata sopra l'acquedotto di Paolo V, tra Recanati e Loreto, l'altra (fig. 36) è sul bastione di Loreto, a nord-ovest, detto del Municipio. Tutto sembra qui ideale, meno la distinzione della cortina, che in basso è di pietra, in alto di mattoni, come è in verità.

Fig. 38.

Anzi allorchè nel 1507 i pittori Alessandro da Padova e Giovanni Maria da Treviso, colorirono la tavola del museo di Siracusa, immaginarono un edificio a tre navi, con un alto campanile a torre (fig. 37), allontanandosi enormemente dalla verità, disegnando la chiesa come vollero (1). Invece, quasi contempora-

(1) L'iscrizione del quadro dice: *Alexander Patavinus et Ioannes Maria Trivisanus pinserunt opus istud Deo gratias, in Anno Domini 1507*. Vedi Munoz Antonio, *Iconografia della Madonna*, Firenze, Alfani, 1905, pag. 201 e seguenti.

Fig. 39 — Riproduzione di una grande silografia del XVII secolo
Vedi pag. 85.

neamente, a Recanati un bravo pittore coloriva la Santa Casa in una tavoletta (fig. 38), che è di proprietà di quel Municipio, avvicinandosi molto alla verità, ma non essendo esatto. Quindi

Translatio miraculosa ecclesie beate Marie virginis de Loreto.

Fig. 40.

nessuna meraviglia se un secolo più tardi i pittori lavoravano di fantasia, e da un grosso intaglio che io possiedo del XVII secolo (fig. 39) e da altri intagli anteriori si vede che gli artisti anzichè riprodurre o la Santa Casa, o la grande basilica, come potevano vederla ogni giorno continuavano (fig. 40) (1), a dise-

(1) Da una stampa del Teramano (Bibl. Angelica di Roma, 5, 10, 11*).
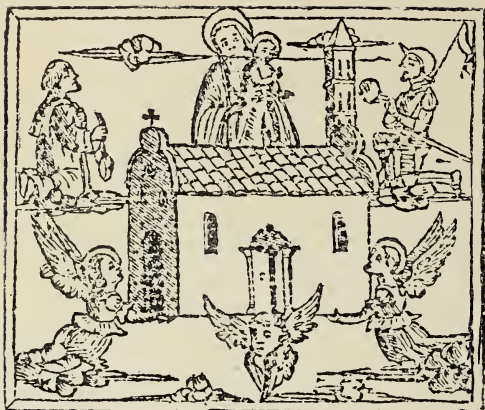
Fig. 41.

La dechiaratione della Gie-
sa di santa Maria de Lo
retto: e come ella ven
ne tutta integra.

✠

Fig. 42.

gnarla a casaccio (fig. 41) (1), riproducendo un tipo di chiesa che ricorda la pittura siracusana del 1507, ma che non ha nulla di comune con la verità (fig 42). (2).

Quindi dal fin qui detto può conchiudersi, che in fatto di riproduzione della Santa Casa di Loreto, gli artisti di tutti i tempi

Fig. 43.

non hanno avuto affatto cura di riprodurre il vero — salvo forse il pittore di Atri — ma si contentarono tutti di esprimere il loro pensiero con queste tre idee: in alto la Madonna col Bambino

(1) Dall'opuscolo: *Canzone in lode della Santissima Casa di Loreto, del Molto Eccellente sig. Filippo Massini Perugino,* ecc. Perugia, Colombara, 1595.

(2) Da una stampa della leggenda di D. Bartolomeo Monaco, *Venetiis, per Augustinum de Bendonis.* Anno Domini MDXXXXI.

(fig. 43) (1), in basso un fabbricato, magari sorretto da un angelo solo, e sul fabbricato un campanile (fig. 44) (2). Il pittore di Gubbio ha seguito tale costume, e se non ha riprodotta la Santa Casa al vero, non merita alcun biasimo.

E nondimeno, tra il dipinto di Gubbio, e quasi tutte le altre rappresentazioni della traslazione, esiste una differenza, tutta a

Fig. 44.

favore del primo. Gli altri rappresentano un episodio, una scena sola: l'atto della traslazione. Ma il dipinto di Gubbio non è una scena, è invece una rappresentazione grandiosa. Cielo e terra, mari e monti, città e castelli, case e capanne, angeli e uomini, pastori e armenti, e in mezzo a tutti la Madonna circondata da una magnifica corona di angeli, avendo a destra una Casa che parte, ed a sinistra una Casa che arriva. Credo che questo affresco, a parte l'antichità di esso, sia quello che in miglior forma racconta il fatto della traslazione.

(1) Dal fascicolo stampato sui primi del 1600 « *in Fiorenza alle Scale di Badia* », intitolato: « *Nuova dichiarazione della Santa Casa di Loreto, con un Miracolo di una Pietra di essa Santa Casa* », ecc.

(2) Da un fascicolo della prima metà del 1500, senza nota tipografica, contenente una poesia di 21 ottave, intitolato: « *Beneditione della santissima et gloriosissima Vergine Maria* ».

CAPO IX.

Valore storico dell'affresco di Gubbio in relazione alla traslazione della Santa Casa di Loreto.

Ed ora che mi sembra sia stato accertato che l'affresco eugubino rappresenta la traslazione della Santa Casa di Loreto, ed appartiene al secolo XIV, cioè all'anno 1350 circa, cerchiamo di stabilire in quale misura abbia valore dimostrativo, onde provare la verità del racconto della prodigiosa traslazione suddetta.

Ed anzitutto io prego rispettosamente chiunque leggerà queste pagine, a qualunque scuola appartenga, a dimenticare e ad astrarre, per quanto si può, dal pensiero che qui si tratta di un racconto nel quale entra il prodigio, supponendolo invece per un momento come un fatto umano, normale, il quale non esca dal campo di un avvenimento ordinario. Imperocchè vi sono alcuni i quali, allorchè sentono parlare di *miracolo*, aumentano le esigenze, e pretendono gradi di certezza maggiore di quelli consentiti e richiesti dalle buone norme della credibilità umana. Questo non ci sembra giusto, imperocchè, per dimostrare *vero* un miracolo, ritengo che non occorrano prove diverse da quelle che occorrono per dimostrar vero un fatto qualsiasi, sia pure che queste prove, data la straordinarietà del caso, debbano essere accertate con maggiore oculatezza. Trattasi di testimonianze di persone che videro, o ascoltarono, o constatarono, o sentirono raccontare qualche cosa, e il valore di queste deposizioni non deve avere un' importanza determinata se i fatti sono umani, ed un' importanza diversa se i fatti sono sovrumani, ma ambedue

debbono valutarsi con lo stesso grado di rigida certezza o di probabilità, secondo i casi. Per dimostrare che Gesù Cristo risuscitò Lazzaro, non occorrono testimonianze di maggior valore di quelle che si richiedono per dimostrare che Bruto uccise Cesare. Basta che testimoni onesti e idonei abbiano veduto quei fatti. Quelli che negano il miracolo, non si contenterebbero neppure del racconto più chiaro, poichè, come osserva assai giustamente il padre Cathrein (1), per uno che presuppone impossibile la sospensione del corso della natura, non ci può mai essere una narrazione sufficientemente chiara che lo persuada.

Premesso questo, veniamo a noi.

I più recenti oppositori del racconto tradizionale di Loreto hanno conchiuso così. Il padre Leopoldo De Feis ha scritto: « *Teniamo dunque fermo che nel 1470 ed anche nel 1477... sempre e solo si parla della chiesa di Santa Maria di Loreto, e nulla si sapeva ancora della traslazione* » (2). Il canonico Chevalier alla sua volta conchiude che il dovere dei fautori del racconto è circoscritto da questi tre punti: « *1° Trovare un cronista orientale, o un pellegrino di Occidente il quale, durante i due secoli dopo la pretesa traslazione, abbia constatata a Nazareth la mancanza della Santa Casa. 2° Scoprire in occidente la minima traccia del fatto della traslazione in un documento autentico anteriore all'ultimo quarto del secolo XV. 3° Ovvero provare l'autenticità delle tre narrazioni del 1295, 1297 e 1330 circa. Fino a tanto che questi tre punti non saranno risoluti — e ciò non potrà mai essere — il racconto della traslazione resterà bollato di falso* » (3).

(1) *Fede e scienza: Un indirizzo in molte delle più importanti questioni religiose dei nostri giorni per tutte le persone colte* (traduz. del prof. D. D. Villa), Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1904, pag. 78).

(2) *La Santa Casa di Nazareth e il Santuario di Loreto*, Firenze (*Rassegna Nazionale*, Via Gino Capponi, 46-48), 1905, pag. 181.

(3) *Notre Dame de Lorette*, pag. 502. Questi due lavori, che hanno dato occasione a molte opposizioni (alcune delle quali molto serie), hanno purtroppo destato scandalo tra i credenti, ma non credo abbiano soddisfatto nessuno, poichè non è sempre detto che un libro, per quanto eruditissimo, come quello dello Chevalier, concluda sempre nel senso voluto dal suo autore.

Quello che io dirò qui appresso non ha lo scopo di esaurire la dimostrazione della verità storica del racconto lauretano, riportando tutti quei documenti e quelle testimonianze che ci sono restate, ovvero rispondendo a tante difficoltà che contro di esso hanno accumulate, dopo molti altri, i suddetti oppositori. Ciò potrà farsi in seguito: il mio discorso presentemente è limitato alla sola ricerca del valore del dipinto di Gubbio.

Intanto cominciamo coll'osservare che i due critici sarebbero disposti ad accettare il racconto come *vero*, se al primo, cioè al padre De Feis, potesse dimostrarsi che prima del 1470 « *si sapeva qualche cosa della traslazione* »: e se al secondo, cioè al canonico Chevalier, si potesse « *provare l'autenticità delle tre narrazioni del 1295, 1297 e 1330 circa* ». Lo Chevalier si contenterebbe anche di meno, cioè che gli trovassimo un cronista o un pellegrino occidentale che avesse constatato a Nazareth la mancanza della Santa Casa « *durante i due secoli che seguirono la pretesa traslazione* », il che equivarrebbe a farci accettare come certa la data cronologica tradizionale di questo avvenimento, sulla quale sa lo Chevalier quante discussioni siano sorte, e con quanto acume se ne sia occupato il Leopardi (1), senza aver potuto metter d'accordo i contendenti. Ora, altra cosa è la questione storica della traslazione, cioè *se il fatto abbia delle prove serie o no:* altra cosa è la questione cronologica, cioè *in quale anno la traslazione sia avvenuta.* Le difficoltà che si sono fatte per ammettere il fatto sono tante, che non intendiamo punto di moltiplicarle, impegnandoci ad accettare o a discutere una data, che ci diminuisce la libertà delle ricerche, e non aggiunge nessun argomento in conferma del racconto. Discutendosi della verità

(1) Il libro di Monaldo Leopardi (*La Santa Casa di Loreto. Discussioni istoriche e critiche.* Lugano, 1841, in-8, di pag. 284) è la cosa più seria che si sia scritta in difesa della tradizione, onde si legge con sentimento di dolorosa sorpresa il giudizio che dà di quell'opera il ch. P. De-Smedt S. I. (*Analecta Bolandiana.* Bruxelles, 1906, tom. XXV, pag. 491-492), il quale vede nella sua difesa « *une pointe d'ironie, qui equivoit, en fin de compte, à une negation absolue* ».

di un racconto, chi lo nega non ha diritto di obbligare chi lo difende ad accettare una data piuttosto che un'altra. Quando si discusse tanto sulla venuta di San Pietro in Roma, si abbandonò senz'altro la questione cronologica, e la difesa si ridusse sul punto solo di dimostrare che San Pietro si recò di fatto nella Città Eterna, senza occuparsi del quando. E allorchè il pontefice Pio IX fece solennizzare nel 1867 da tutto l'orbe il centenario del primo papa, intese di promuovere una festa liturgica, e non intese con ciò di voler risolvere alcuna controversia cronologica.

Identica è la questione che ci preoccupa. Io non intendo discutere la data tradizionale, nè voglio eccepir nulla contro le ragioni che militano in favore di essa: dico solo che sul momento me ne disinteresso, e non credo che lo Chevalier abbia il diritto di farmi risolvere colla questione storica anche la questione cronologica. Sieguo poi il contradittore sul terreno indicato da lui, accettando l'invito di rispondere al suo secondo e al suo terzo punto, massime che qui egli è di assai miti pretese, e si contenta che gli venga indicata « *una piccola traccia* » (sono sue parole) del racconto di questa traslazione in un documento sicuro, più antico del 1475. In mancanza di questo, egli si contenta anche di un'altra soluzione, cioè che gli si dimostrino autentiche quelle relazioni della traslazione, compilate, sembra, nel 1295, nel 1297 e verso il 1330, e che egli dimostra apocrife.

Ma se io ho ben compreso, tanto il De Feis quanto lo Chevalier, vogliono una cosa sola. Persuaso il primo che il racconto della traslazione, come si legge nelle pagine del Teramano, sia *una sfacciatissima bugia* (1), persuaso il secondo che quel racconto sia un racconto *falso* (2), mi sembra che tutti due dovrebbero

(1) *La Santa Casa di Nazareth*, pag. 38.

(2) *Notre Dame de Lorette*, pag. 502. Gli avversari della traslazione non hanno riflettuto che il racconto del Radiolense (vedilo nel libro del De Feis, pag. 81-86, e in quello dello Chevalier, pag. 220-224) non dipende in nessun modo da quello del Teramano, la cui leggenda fu ignota al Monaco Vallombrosano, e quindi rappresenta la tradizione loretana che correva in Toscana, identica, ma indipendente dalla tradizione del Piceno. Ciò è dipeso perchè

mutar parere, ove si dimostrasse ad essi che la sostanza del racconto del Teramano, la quale, nelle sue grandi linee, non è che la sostanza delle tre relazioni suddette, era già nota in Loreto e fuori, almeno un secolo e mezzo prima. Ma l'affresco di Gubbio che cosa è altro se non una figurazione parlante, una dimostrazione esplicita del racconto del Teramano? Sarebbe esagerato chiedere ad un pittore che in un quadro solo, ed in una volta sola, debba colorire *cinque scene diverse*, Nazareth, Terzatto, le depredazioni nella selva di Loreta, le contese tra i due fratelli, e la traslazione definitiva della Santa Casa nel luogo ove oggi si venera. Tutto questo non si vede nel dipinto di Gubbio: ma una casa portata sulle mani degli angeli, i quali la trasportano da un luogo in un altro come un mobile qualsiasi, è una rappresentazione evidente della traslazione, ancorchè non esprima tutte le particolarità suddette. Noi poi che non ci facciamo paladini di tutte queste particolarità, e che, come ci siamo disinteressati della questione cronologica, così intendiamo di disinteressarci della questione geografica, cioè dell' itinerario che avrebbe percorso la Santa Casa, noi abbiamo oggi unico e chiaro il nostro obiettivo, cioè radunar documenti che dimostrino la traslazione, non altro. Restringendo quindi il discorso e l' indagine al solo punto sostanziale della traslazione della Santa Casa di Maria da Nazareth a Loreto, cioè da un luogo in un altro, il dipinto di Gubbio risponde in modo esauriente alle giuste pretese degli avversari. Cade la « *sfacciatissima bugia* » della quale si duole il De Feis; non è vero che il racconto del Teramano sia un racconto « *falso* », come disse lo Chevalier; le tre relazioni del 1295, 1297 e 1330 circa, vengono nella loro sostanza autenticate da questa pittura: e mentre il chiarissimo canonico di Valenza si contenta di *una*

le stampe del Radiolense sono tutte incomplete, e mancanti di una parte notevole che si legge nel codice Laurenziano, XVIII, XXI. Ivi il Radiolense dice chiaro che si determinò a scrivere, perchè non ebbe alla mano alcun racconto scritto « *quod pervenerit ad nos* ». Eppure, meno poche circostanze, raccontò tutto quanto si legge nel Teramano.

piccola traccia anteriore al 1475, noi possiamo additare sin dalla seconda metà del XIV secolo, e molto probabilmente fin dal 1350, una testimonianza completa ed esauriente.

Dunque, fin che tutte le difficoltà contro il racconto loretano sono limitate alla mancanza di documenti anteriori al 1475, dal momento che esistono prove convincenti di un secolo più antiche, esse non infirmeranno in alcun modo il racconto stesso, e la tradizione resterà intatta nel suo possesso, malgrado le aggressioni subìte.

E noti il lettore, che se il dipinto eugubino è del 1350, nessuno oserà dire che il racconto al quale si riferisce sia stato inventato in quell'anno, nè da quel pittore: nessuno potrà dire che esso fu colorito quella volta sola: nessuno potrà dire che esso sia il monumento più antico di tutti, nè che prima di esso quel fatto non sia stato rappresentato mai. Prima che il racconto potesse giungere e divulgarsi da Loreto tra i monti dell' Umbria, dovè correre un pezzo: e prima che i frati di Gubbio si fossero decisi a farlo colorire nel loro convento, dovettero aspettare che il racconto stesso giungesse a qualche rinomanza, al che non poteva bastare il breve tempo di qualche anno o di qualche lustro. Chi sa quanti frati, quanti sacerdoti, quanti devoti, prima che verso il 1350 la facessero colorire i frati di Gubbio, avranno fatto dipingere quella storia nel Piceno e nell'Umbria! Noi abbiamo le memorie di molte chiese e cappelle erette in onore della Madonna di Loreto nel XIV e XV secolo, e quelli altari dovettero avere tutti l'effigie della Madonna. Chi ci assicura che queste non rappresentavano in modo esplicito la *traslazione* della Santa Casa, se a Gubbio era questa rappresentata con tanta particolarità? Se questa traslazione è dipinta con tanta precisione in un chiostro, nel quale non sorgeva nè cappella nè altare, come non si deve immaginarla dipinta in quelle chiese delle Marche, dove si fondavano cappelle, altari e beneficî in di lei onore? Quindi il dipinto di Gubbio non solo vale come documento, ma vale assai di più come indice e come ricordo di molti monumenti consimili, forse più antichi, forse più chiari,

tutti perduti, ma dei quali nell'affresco anzidetto troviamo la ragione. Questa pittura, sebbene lacera, demolisce tutto l'argomento negativo del silenzio, e fa accorti quelli che abusano di esso, ad essere più guardinghi e cautelati nell'adoprarlo.

Infine, lo Chevalier domanda *una piccola traccia* del racconto, e noi gliene presentiamo una *riproduzione completa;* egli invita ad indicare un documento autentico *anteriore al 1475*, e noi gliene facciamo conoscere uno *di un secolo più antico:* egli richiede che gli si dimostrino autentiche *le tre relazioni del 1295, 1297, 1330*, e noi possiamo segnalare *una relazione che le equivale*, e, nella parte sostanziale, l'unica cosa che c'interessa, le dimostra fede degne. Che si vuole di più? Noi conosciamo di non aver esaurito il tema, nè di aver portato in difesa della tradizione tutti i documenti autentici e le prove che se ne hanno: ci si deve concedere però che il dipinto di Gubbio restituisce il valore letterario, dimostrativo, a tutti quei documenti del XIV e XV secolo, che gli avversari conoscono bene, nei quali la chiesa di Loreto è chiamata « *alma Domus B. Mariae* », ma dei quali essi ci contestano il valore. Quei critici che, facendo un po' di sforzo alle parole, interpretavano la formula *alma Domus* in senso metaforico e liturgico di *tempio* nel quale si adora Iddio, di casa *ospitaliera* destinata ad ospitare i viandanti (1), e non di *casa* nella quale si abita, quando rifletteranno che il dipinto di Gubbio parla con i suoi colori di *una casa vera e propria*, questi critici dovranno ricredersi, e dovranno restituire a quelle parole e a quei documenti il significato vero. E allora, quale esuberanza di prove ci viene improvvisamente restituita! Tutte le volte che si parla di *alma Domus*, dovrà dirsi che si parli di *casa* e non di *chiesa*. Per conseguenza non si sarà costretti a contentarsi *delle minime tracce*, delle quali si contenterebbe lo

(1) Quelli che spiegarono la parola *alma* da *alere*, attenendosi alla interpretazione classica, mostrarono di non conoscere affatto che, nel XII, XIII e XIV secolo, almeno nell'Italia centrale, la parola *almus* voleva significare *santo*. Bastava che avessero consultato il *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, del Du Cange!

Chevalier, non basterà più *un documento solo, autentico,* come egli scrive, ma avremo quella dovizia di prove e di testimonianze dei secoli XIII, XIV e XV, che la tradizione ha sempre credute buone, e per conseguenza l'interpretazione che la tradizione dava ad esse, sarà pienamente giustificata. O noi ci inganniamo, o il dipinto di Gubbio costituisce un trionfo per gli amici delle tradizioni.

È vero però che il lettore un po' perspicace osserverà, che se con questo studio si è dimostrato che esiste un documento ignorato del 1350, non si è peraltro dimostrato che il racconto della traslazione sia vero. Anzi è questa l'osservazione fatta dallo Chevalier, il quale saputo che in Italia si parlava dell'affresco di Gubbio, fu sollecito ad eccepire, osservando che esso può far risalire l'apparizione della leggenda ad un'epoca più remota, ma non serve affatto a dimostrare vero il miracolo. Lascio da parte che con tale osservazione lo Chevalier altera le condizioni che egli aveva poste per riconoscere vero il racconto, poichè mentre nel suo libro egli chiedeva solo di « *découvrir en Occident la moindre trace du fait de la translation dans un document authentique antérieur au dernier quart du XV siècle* » (1): oggi che il documento autentico è scoperto, dice che esso avrà « *reculé la date de l'apparition de la légende, sans pour cela avoir encore démontré la réalité du miracle* » (2). Ma non è questo quello dovevamo dimostrare noi, noi che dovevamo rispondere alle difficoltà del silenzio oppostoci dagli avversari, e non eravamo chiamati a dimostrare *vero* il racconto. Con questo sistema, noi non potremo metterci mai d'accordo. Se il dipinto di Gubbio del 1350 dimostra solo che l'origine della leggenda deve trasportarsi più indietro, si potrà fare la stessa eccezione se si trovasse un documento del 1300, anzi, se si trovasse una testimonianza del 1295 circa, cioè un testimonio oculare, si potrà sempre dire che quel

(1) *Notre Dame de Lorette,* pag. 502.

(2) Vedi una lettera del Rev. Chevalier. 8 novembre 1906, nella *Vérité Française,* Parigi, del 16 novembre 1906.

Fig. 45 — Parete destra nell'interno della Santa Casa di Loreto
Vedi pag. 100.

testimone fu un falsario. Ma allora cosa si vuole da noi per dimostrare *vero* questo racconto? Forse che gli studi del De Feis e dello Chevalier lo hanno dimostrato *falso*, che a noi corra oggi l'obbligo di rifare la storia da capo, dimostrandolo *vero?* Ma allora ci dicano una buona volta cosa esigano per conoscere la verità. Infine, essi si sono limitati ad elevare contro di esso delle *difficoltà*, le quali si riducono al solo argomento negativo del silenzio. Non bisogna confondere le idee. Altra cosa è proporre delle difficoltà contro un racconto, altra cosa è dimostrare la falsità di esso. La prima cosa essi l'hanno fatta, ma non già la seconda. Perchè essi avessero potuto dimostrare la falsità del racconto, avrebbero dovuto indicarci il nome del falsario, o almeno la data di chi l'inventò, sia per commettere una frode, sia per soverchia buona fede. In secondo luogo avrebbero anche dovuto enumerare e dimostrare chiaramente le assurdità che sono connesse con esso; per esempio, avrebbero dovuto dimostrare che le pietre di quel santuario sono senza dubbio pietre delle cave di Loreto, dimostrando che a Nazareth non esistono cave di nessuna qualità: avrebbero dovuto dimostrare che a Loreto si è sempre fabbricato con pietra, a differenza della città di Nazareth, dove, sempre in ipotesi, non si fabbricava che con mattoni; avrebbero dovuto dimostrare che la calce colla quale sono collegate le pietre della Santa Casa di Loreto, è *calce identica* a quella che si adoprava allora o si adopera adesso nel costruire le case, le mura, le torri, le chiese del territorio di Loreto e della vicina Recanati. Avrebbero dovuto dimostrare che la Santa Casa è costruita di mattoni, esclusivamente di mattoni, senza traccie di pietre, mentre a Nazareth i mattoni sono sconosciuti. Confesso che queste *contraddizioni*, che queste prove di *falsità*, sarebbero state difficoltà se non insormontabili, certo ben grandi. Ma gli avversarii questo non hanno fatto, anzi, quando si tratta di un'indagine pietrografica, chimica, sperimentale, si sono regolati molto superficialmente. Il P. De Feis si contenta di affermare che i « *materiali adoperati nella costruzione della Cappella di Loreto... son mattoni di diversa grossezza... mentre*
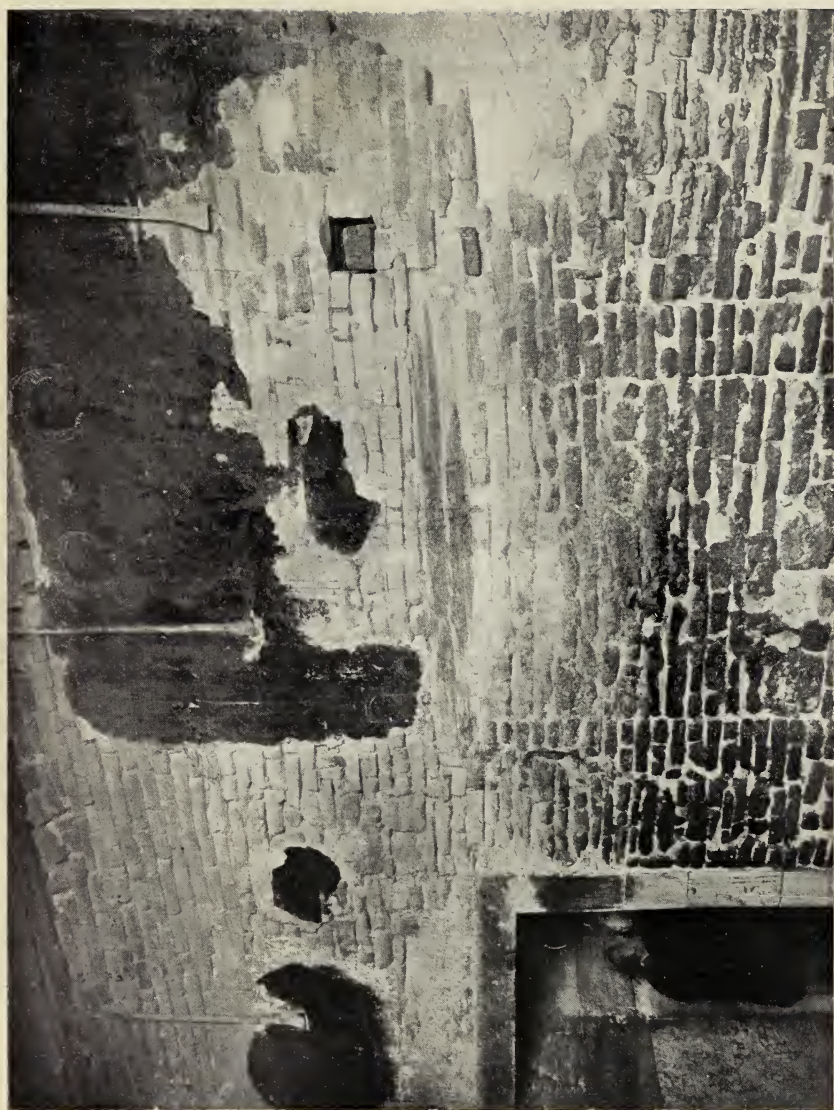
Fig. 46 — Parte sinistra nell'interno della Santa Casa di Loreto

Vedi pag. 100.

le case di Nazareth son tutte di pietra » (1). Ed invece la Santa Casa di Loreto, nella parte inferiore, è tutta costruita di pietre di diverse forme, di diverso spessore, tutte grezze, a forma di lastre non lavorate, e basta vederne le fotografie (fig. 45, 46 e 47) per esserne persuasi. Ed altrove, parlando della identificazione della Santa Casa di Loreto con quella di Nazareth, afferma con sicurezza mirabile che « *si può ormai dichiarare la causa finita, quando ogni mattone ed ogni ciottolo portano come scritta sulla fronte la loro comune origine delle Marche* » (2). Ma chi mai ha scritto queste cose? Perchè non dice donde trasse queste parole? Si sa bene che monsignor Bartolini, non ancora cardinale, fece fare un esame chimico in proposito, e si conoscono i risultati dell'analisi scientifica istituita dal prof. Ratti dell'Università di Roma (3), risultati che sono tutti contrarii alle affermazioni del De Feis. Lo Chevalier si disimpegna con molta disinvoltura dalle conseguenze degli studi del professore Ratti, scrivendo serenamente così: « *Deux savants religieux — in ore duorum vel trium testium stat omne verbum — hôtes de Rome pour leur travaux scientifiques, ont donné l'assurance qui on a trompé le brave Bartolini en lui assurant ce qui il a dit de la similitude des pierres de Nazareth et de Lorette* » (4) Questa non è scienza, non è critica, non è metodo serio. Noi invece avremmo desiderato di leggere le deposizioni testuali di questi due saggi religiosi, poichè tale metodo di indagine sperimentale e critica è così nuovo e contrario alle buone regole della logica, che non ci commuove menomamente. Essi affermano, ma non provano nulla. Perchè dovremmo creder loro? Il fatto solo che la Santa Casa nella sua parte antica (che è la maggiore) è fabbricata esclusivamente di sole pietre, checchè affermi in contrario

(1) *La Santa Casa di Nazareth*, pag. 75.

(2) Op. cit., pag. 115.

(3) *Sopra la Santa Casa di Nazareth confrontata cogli accessori di essa che rimangono in Nazareth di Galilea*, Roma, 1861, pag. 67 e seg., specialmente le pag. 76-79.

(4) *Notre Dame de Lorette*, pag. 453.

Fig. 47 — Parete di fondo nell'interno della Santa Casa di Loreto
Vedi pag. 100.

il De Feis; il fatto solo che queste pietre non sono lavorate a misura, con una forma determinata, ma sono quasi grezze, adoperate e sovrapposte senza alcun criterio; il fatto solo che nel territorio di Loreto e di Recanati, non esistono cave di pietra di nessuna specie, e che le pietre colle quali fu costruita la Santa Casa, perchè informi, neppur possono supporsi trasportate da lungi; il fatto solo che tutte le case, tutte le chiese, tutte le torri, tutte le mura di Recanati e di Loreto, *di tutte le epoche*, fino ad oggi, sono esclusivamente ed unicamente edificate di mattoni, senza alcuna mescolanza di pietre, le quali, nella parte costruttiva di esse, non entrano neppure in minime proporzioni, mentre, lo ripeto, la Santa Casa è costruita di sole pietre; questo fatto, sul quale richiamiamo l'attenzione imparziale del lettore, meritava, per parte degli avversarî, un'indagine un po' più seria, e li dovea far astenere dal concludere coll'affermare la falsità di un racconto, da essi confutato col solo argomento del silenzio. Fino a prova contraria, contro l'argomento negativo del silenzio, esiste il fatto indiscusso, e che non è stato finora spiegato, di una casa costruita di *sole pietre*, in mezzo a città e regioni dove le pietre non si sono trovate mai per mancanza di cave, dove non si importarono mai per le evidenti difficoltà di topografia, e dove tutte le fabbriche sono costruite di *soli mattoni*. Ci dicono che recentemente tale indagine sia stata fatta, e che essa abbia risoluta la questione. Vedremo allora se sarà il caso di tornare a discutere la cosa, e se sarà opportuno pubblicare all'uopo numerosi documenti che sono stati raccolti per illustrare il criterio col quale questo studio pietrografico è stato recentemente condotto. Per ora la controversia dovrebbe essere risoluta in favore della tradizione. I contradittori hanno sintetizzata la loro opposizione negando il fatto storico della traslazione, perchè il racconto di essa non è più antico del 1475. Essendo stata dimostrata vera la proposizione contradittoria, ogni opposizione contraria non ha più ragione di sussistere, e il racconto, non solo deve restare in possesso della antica credibilità come l'aveva prima, ma tale credibilità deve essere aumentata dal valore del

dipinto di Gubbio, e dalla interpretazione che esso dà a molti documenti che taluno non leggeva con chiarezza.

Mi sembra quindi che anche questa volta l'assalto dato alla rocca loretana possa considerarsi come respinto. Se verranno altri assalti, i difensori della tradizione continueranno a respingerli, per nulla preoccupati se le supreme ragioni della verità li costringessero a ricredersi.

INDICE

IMPRIMATUR

Fr. Albertus Lepidi O. P.,

S. P. A. Magister

IMPRIMATUR

Josephus Ceppetelli Patriarca Constantin.,

Vicesgerens.